



Scuola Normale Superiore
Classe di Lettere e Filosofia

Diploma di Perfezionamento in Discipline letterarie, filologiche e linguistiche moderne

“Anamorfosi della critica. Forme ibride e saggistica letteraria del Novecento”

Relatore

Prof. Alberto Casadei

Candidato

Paolo Gervasi

Anno Accademico 2013-2014

Indice

7 *Introduzione. L'antagonismo segreto*

Prima parte – La critica nello spazio del libro

35 *Prendere la parola. Potere critico e forme di incorporazione*

49 *Antologie di discorsi. Libro non euclideo e critica collaborativa*

59 *Il libro come forma simbolica. La critica nel tessuto del testo*

73 *Il dispositivo di scatto. Morti e rinascite dell'autore*

85 *Costellazioni di carta. La critica e l'esterno del libro*

101 *La parola verticale. La critica come arte concettuale*

111 *Il medium è una metafora. La critica come scienza dei linguaggi*

Seconda parte – La metafora antologica

127 *Forme della prossimità. Dopo la critica prospettica*

143 *Il libro presente. La critica come discontinuità*

161 *Due Novecento. L'antologia come forma saggistica*

173 *Il brusio del linguaggio. La critica nell'età dell'ossimoro*

185 *Dire la deriva. Le pratiche della contestazione e il pubblico della critica*

197 *Frammenti di un discorso poetico. Amnesie della critica tra i due secoli*

215 *Figure del combattimento. Critica di contatto e "libro" plurale*

Terza parte – Il critico come *auctor* e come *actor*: Cesare Garboli

231 *Creare è leggere. Il saggio tra "non essere" e "fare"*

245 *Bio-grafie. Scritture della vita contro la letteratura*

265 *Ri-narrazioni. Scritture paratestuali contro l'immaginario*

279 *Il teatro del desiderio. Critica e poesia nel rovescio del Novecento*

295 *Critica come avanspettacolo. Garboli e la scrittura "intermediale"*

307 *La doppia negazione. La critica tra "non arte" e "non vita"*

321 *L'assenza del mondo. Lingue morte e autopsie della vita*

341 *Conclusione. Le anamorfosi della critica e alcune ipotesi cognitive*

BIBLIOGRAFIA

- 355 *Critica storica, filosofica e figurativa*
361 *Storia e teoria della critica*
365 *Saggi e studi critico-letterari*
376 *Mediologia, storia del libro, storia dell'editoria*
380 *Antologie*
381 *Opere letterarie*
385 *Opere di Cesare Garboli*
386 *Cognitivismo e scienze della mente*
- 387 *Ringraziamenti*

Dobbiamo notare che non v'è nessuna immagine che almeno debba assomigliare in tutto e per tutto agli oggetti che rappresenta (in caso diverso non si darebbe, infatti, nessuna distinzione tra l'oggetto e la sua immagine), ma che è sufficiente che assomigli agli oggetti in poche cose e che spesso la perfezione di tali immagini dipende perfino dal fatto che non assomigliano loro quanto potrebbero. Come vedete nelle stampe che, pur risultando da un po' d'inchiostro sparso qua e là sulla carta, ci rappresentano foreste, città, uomini e financo battaglie e tempeste, anche se delle innumerevoli diverse qualità che esse ci fanno immaginare in questi oggetti non ve n'è alcuna, se si eccettua la figura, cui propriamente rassomigliano. Tale somiglianza è poi anche assai imperfetta, giacché su una superficie completamente piana esse ci rappresentano, posti in vario modo, corpi in rilievo e sul fondo e, secondo le regole della prospettiva, spesso rappresentano meglio cerchi con ovali, che non con altri cerchi, e quadrati meglio con rombi che non con altri quadrati, e così per ogni altra figura: in tal modo spesso, per essere più perfette come immagini e rappresentare meglio un oggetto, non debbono in alcun modo rassomigliargli.

Cartesio, *La Diottrica*, 1637

“Morale: se non si pecca contro la ragione, non si combina nulla.”

Lettera di Albert Einstein a Maurice Solovine, 28 maggio 1955

0. L'anamorfofi è una tecnica di illusionismo ottico praticata a partire dal Quattrocento, formalizzata nel corso del Cinquecento e definita per la prima volta con quello che diventerà il suo nome probabilmente nel 1657, quando Gaspar Schott dedica un capitolo del proprio trattato sulla *Magia universalis naturae et artis* alla “magia anamorphotica”. L'anamorfofi, scrive Jurgis Baltrušaitis, inverte gli elementi e i principi della prospettiva, in quanto “proietta le forme fuor di se stesse invece di ridurle ai loro limiti visibili, e le disgrega perché si ricompongano in un secondo tempo, quando siano viste da un punto determinato.”¹

Analogamente, le esperienze critiche che saranno descritte nel corso di questo studio agiscono dislocando i testi rispetto al loro asse, proiettando le forme letterarie fuori da se stesse e quindi ricomponendole a partire da un punto di vista obliquo, che elude la visione prospettica centrale. La concezione della critica discussa qui si lascia metaforizzare come una tecnica di trasposizione che deforma le linee della “scena” letteraria per sottrarla alle convenzioni percettive e interpretative, crea un nuovo testo comprensibile solo attraverso un gesto di “inclinazione” conoscitiva, e determina una partecipazione attiva alla ricostruzione del significato che modifica la posizione dell'opera e la sua relazione con l'osservatore.

Negando la prospettiva centrale l'anamorfofi svela il carattere fittizio della rappresentazione, e denuncia la finzione illusionistica implicita nella resa pittorica dello spazio tridimensionale. Allo stesso modo, la deformazione imposta da alcune scritture critiche del Novecento al testo letterario rivela l'illusorietà dello spazio finzionale, continuamente contaminato e confrontato con il suo *esterno*: uno sdoppiamento permanente strappa la pratica artistica alla dimensione separata e astratta dell'immaginario, contrastando anche gli effetti “anestetici” di un'immersione integrale nella virtualità tridimensionale della finzione. Con il tramonto dell'organizzazione prospettica delle superfici del sapere che ha ordinato la modernità, la scrittura conosce uno slittamento che la proietta in uno spazio frammentato ed esposto, non euclideo, nel quale è necessario

¹ Jurgis Baltrušaitis, *Premessa*, in Id., *Anamorfofi o magia artificiale degli effetti meravigliosi*, traduzione di Piero Bertolucci, Adelphi, Milano 1978, p. 13.

passare attraverso la confusione delle linee per raggiungere lo statuto di una nuova e diversa leggibilità.

1. Tenendo sullo sfondo la metafora anamorfica, quindi, questa ricerca si propone di indagare i fenomeni di ibridazione che nel Novecento fanno convergere la critica e la letteratura verso uno spazio di elaborazione comune, nel quale si indeboliscono le specificità dei rispettivi linguaggi, si salda l'alleanza tra facoltà analitiche e movimenti della creatività, e si riconoscono allo "stile", all'organizzazione formale del discorso, nuove potenzialità conoscitive. La descrizione di questo spazio di condivisione include un'analisi delle tensioni contestuali che lo attraversano, un resoconto delle profonde trasformazioni che, interessando tutti gli strumenti di produzione e trasmissione del sapere, si imprimono anche sulle diverse componenti del campo letterario, riposizionando gerarchie, relazioni, funzioni.

Le anamorfosi della critica che si compiono nel corso del secolo sono proiettate sullo sfondo dei processi di concentrazione e integrazione del sistema mediale, le cui dinamiche "riprogrammano" i dispositivi che nel corso della modernità hanno mediato la rappresentazione della conoscenza. E in modo particolare ridisegnano la forma del libro, che nel contatto con i media concorrenti modifica, insieme alla funzione sociale, la propria consistenza materiale, l'organizzazione concettuale, l'articolazione interna. Nell'ambito di questa complessiva riconfigurazione dell'universo semiotico le forme espressive, i generi, le tipologie testuali sono ridefinite da contaminazioni che fanno della scrittura una multiforme e flessibile strategia di attraversamento della molteplicità dei discorsi, entro la quale critica e letteratura sperimentano combinazioni e reciprocità inedite.

Osservata dall'inizio del nuovo millennio la vicenda della critica nel Novecento sembra riassumersi nella storia di un declino, una lenta perdita di energia che conduce fino all'esaurimento. A fronte di un aumento della complessità dell'insieme delle pratiche simboliche, le strategie interpretative tradizionali smarriscono la capacità di "fare presa" sugli oggetti culturali, consegnandosi a un'impotenza raccontata spesso con una sorta di euforia apocalittica.

La condizione della critica tra i due secoli è illustrata dal panorama depressivo in cui si consuma la *Eutanasia della critica* descritta nel 2005 da un pamphlet di Mario Lavagetto: una denuncia accorata ma lucida di come la critica si sia rassegnata a un insieme di procedure che l'hanno scortata verso una morte assistita, asettica e indolore, senza traumi culturali che registrassero le conseguenze di questa scomparsa. Schiacciata da un contesto

comunicativo saturo, indebolita da una profonda sconnessione tra i diversi momenti della pratica intellettuale (apprendimento, ricerca, insegnamento, divulgazione), la critica si presenta alla svolta del millennio bloccata, immobile, impantanata in un malinconico epigonismo.

Le pratiche ermeneutiche giacciono prostrate in uno stato di irrilevanza sociale direttamente proporzionale al proliferare di studi minimi e invisibili, incapaci di spostare in avanti il fronte della ricerca. Contributi letteralmente illeggibili, perché irreperibili e perché assorbiti dalla poderosa ecolalia sollevata dalle esigenze produttive del sistema accademico, che mentre inocula la coazione alla pubblicazione polverizza il dibattito in una galassia frammentaria di microspecializzazioni. Contemporaneamente, un orizzonte editoriale gremito di oggetti testuali, soffocato dalla sovrapproduzione, congestionato dalla saturazione dell'offerta, induce l'aspirante interprete all'afasia e allo sgomento. Di fronte all'incremento vertiginoso della proposta di testi "primari", classici della letteratura di ogni tempo e paese che si sovrappongono alle novità e alle mode momentanee, il "secondario", la critica, l'interpretazione, la ricostruzione storica e filologica vivono in uno stato di semiclandestinità, spinte ai margini del sistema editoriale, ignorate dal pubblico, costrette in un circuito autoreferenziale e impermeabile, sempre più scollegato dalle dinamiche pubbliche.

Di fronte a questa diffusa "illeggibilità" si è ripetuto nel corso del secolo scorso, e si ripete tanto di più, come una sorta di esorcismo, in questo inizio di secolo percorso da una ossimorica emergenza permanente, quanto è stato spiegato tra gli altri da Paul De Man: *critica e crisi* condividono la radice concettuale, la critica è la scrittura della crisi, la linea di separazione e di discernimento, il luogo della svolta e del cambiamento, l'agente della trasformazione. Ma nonostante la consapevolezza teorica, cui corrisponde una evidente difficoltà di elaborazione di un pensiero critico sulla crisi attuale, cresce il sospetto che la faglia sulla quale si è camminato come bendati in questi anni non sia quella di evoluzione dialettica presupposta dalla dinamica della crisi, non il decorso di una malattia, secondo l'etimologia medica del termine, ma l'assenza totale di coordinate dovuta a un cambiamento radicale di paradigma, entro il quale tutto ciò che è conosciuto non esiste più, le regole del sapere non sono più valide, come nel passaggio a uno spazio definito da una geometria non euclidea.

2. Nonostante l'entità del disorientamento, tuttavia, all'interno del sistema culturale, per quanto in modo confuso e contraddittorio, il critico continua a rappresentare una figura

necessaria, il mediatore incaricato di accompagnare nel mondo la parola ispirata, di immettere i lettori nel nucleo vitale dell'opera, di consegnare alla comunità il risultato della solitudine creativa nella quale si esilia lo scrittore.

Nella sua attività essenziale, linguisticamente connotata, e quindi sempre *situata* in una dimensione “discorsiva” e retorica, il critico può essere immaginato come “la replica, come il doppio che lo scrittore origina nel momento stesso in cui comincia a scrivere e che in nessun modo potrà essere soppresso”.² La funzione della critica si è chiarita come una sorta di virtualità del testo: la critica è l'ostacolo che rende possibile l'eco, è il limite nel quale si *inscrive* la parola creativa, e sempre le opere, anche in assenza di un controcanto critico esterno, sono innervate da una critica immanente, contengono la propria stessa critica. La critica impone l'esercizio di una responsabilità ermeneutica, il rispetto della verità storica e stilistica del testo e insieme della *posizione* del lettore, della unicità del suo atto di conoscenza, del quoziente di ricreazione implicito in ogni lettura.

Il critico deve inventare qualcosa che c'è già, e il modello che Lavagetto consegna in chiusura del suo pamphlet resta una tra le più suggestive proposte di fine secolo: una critica basata sulla necessità di raccontare l'opera in forma narrativa, di ascoltare e *riprodurre* il rintocco profondo che si sprigiona dai testi del quale, prendendo a modello la *Recherche*, parla Giacomo Debenedetti. La critica è una ricerca del tempo perduto, si affida alla memoria involontaria che guida il critico verso una individuazione delle somiglianze, una ricostruzione del processo creativo che non rinnega la necessità di condividere con la creazione il medium linguistico. Un atto conoscitivo che utilizza la scrittura come metodo, la pregnanza dello stile come forza di rivelazione: è il punto di partenza di questa ricerca.³ Che ha dovuto combattere con il rischio di risolversi in una petizione di principio, nell'affermazione vagamente tautologica che la critica è il luogo di espressione del critico, e

² Mario Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino 2005, p. 69. Non sono mancati tentativi recenti, promossi dall'ultima generazione di studiosi e ricercatori, di “riaprire” il discorso critico, elaborando nuove strategie interpretative e nuovi strumenti di orientamento: cfr. il saggio collettivo di Andrea Cortellessa, Davide Dalmas, Domenico Scarpa, Giancarlo Alfano, Matteo Di Gesù, Stefano Jossa, *Dove siamo? Nuove posizioni della critica letteraria*, duepunti, Palermo 2011; oppure l'inchiesta promossa dalla rivista “allegoria”, *Cinque domande sulla critica*, a cura di Gilda Policastro ed Emanuele Zinato, “allegoria”, 65-66, 2012, pp. 9-99. Una conversazione corale sulla critica, precedente al pamphlet di Lavagetto, ma orientata a individuare linee di continuità e occasioni di riattivazione della tradizione critica del Novecento, è in *Le immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria*, a cura di Ugo M. Olivieri, Bollati Boringhieri, Torino 2003. Nello stesso anno in cui Lavagetto pubblica la sua diagnosi lo stato di sofferenza della critica viene inquadrato anche attraverso una bibliografia ragionata allestita da Simona Micali e Paolo Zanotti, *Repertorio bibliografico ragionato sulla crisi della critica (1993-2005)*, “Moderna”, 1, 2005, pp. 115-140.

³ Che prolunga e approfondisce i risultati di una ricerca precedente: cfr. Paolo Gervasi, *La forma dell'eresia. Giacomo Debenedetti 1922-1934: storia di un inizio*, Ets, Pisa 2012. Cfr. anche Giovanna Taviani, *Ancora sulla crisi della critica: ritorno a Debenedetti?*, “allegoria”, 38, 2001, pp. 141-146.

quindi si identifica col manifestarsi irripetibile dell'intuizione individuale, con l'eccezionalità "epifanica" dei singoli episodi di lettura.

L'esperienza di Debenedetti e dei critici-scrittori si sottrae ai tentativi di generalizzazione: è un attraversamento parziale e isolato, per quanto geniale, del caos dei segni, dell'oscurità nella quale la fine della modernità ha gettato l'interprete. È un sintomo, una traccia dell'insoddisfazione covata nel grembo del moderno, un'inquietudine che agita le pratiche interpretative, seppure non costituisce una strategia di decifrazione replicabile. La critica discorsiva e ricreativa produce esperimenti, supremamente umanistici, che aprono crepe nei paradigmi dell'umanesimo, e chiedono di essere "superati" e riposizionati in altre "serie" concettuali entro le quali possano rappresentare, anziché l'ultima testimonianza di una tradizione gloriosa ed estinta, l'annuncio di nuove e diverse modalità della comprensione.

3. Una delle possibilità di inquadramento teorico degli "attraversamenti" critici fondati, come nell'esperienza di Debenedetti, sulla prossimità e sulla contiguità di due scritture, quella del critico e quella dell'autore, in cui l'operazione conoscitiva è incorporata nell'efficacia dello stile critico, consiste nel ricondurli alla genealogia della forma-saggio, così come è stata ricostruita e "teorizzata" in particolare da Alfonso Berardinelli.⁴

⁴ Il primo intervento di Berardinelli, fondativo di tutta la riflessione successiva, è il saggio *La critica come saggistica*, pubblicato in Alfonso Berardinelli, Costanzo Di Girolamo, Franco Brioschi, *La ragione critica*, Einaudi, Torino 1986. Il saggio è stato poi compreso anche in Alfonso Berardinelli, *Tra il libro e la vita*, Bollati Boringhieri, Torino 1990, pp. 111-145, e infine posto ad apertura del volume riassuntivo delle ricerche del critico sulla forma-saggio, Id., *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 17-48. Il lavoro di Berardinelli resta al momento un tentativo piuttosto isolato di trattare in modo sistematico e organico la definizione e la storia della forma-saggio: il libro di Maria Ferrecchia, *Il saggio come forma letteraria*, Pensa MultiMedia, Lecce 2000, riprende da vicino l'impostazione tracciata da Berardinelli. Nella costellazione degli studi sul saggio si collocano anche altri interventi di Berardinelli, come il pamphlet *Stili dell'estremismo*, che si legge in Id., *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Quodlibet, Macerata 2007, pp. 159-228, e il panorama riassuntivo *Saggistica e stili di pensiero 1980-2000*, (Ivi, pp. 367-401). Cfr. anche Franco Brioschi, *Alfonso Berardinelli e il saggio: teoria, critica, poetica*, "Ermeneutica letteraria", 1, 2005, pp. 181-183. La bibliografia sull'argomento soffre di una problematica disseminazione: come la definizione del saggio, la bibliografia è sfuggente, si nega e si cela in una molteplicità di discorsi e di scritture. Si possono comunque raccogliere alcune tracce di questa disseminazione: a cominciare dalla "genealogia" offerta da Angela Borghesi che, sulla scorta del lavoro di Berardinelli (e includendo Berardinelli tra i saggisti analizzati) mostra le relazioni, gli incroci, le eredità e i conflitti che compongono una possibile mappa della saggistica del Novecento, a partire da alcuni dei suoi punti cardinali: cfr. Angela Borghesi, *Genealogie. Saggisti e interpreti del Novecento*, Quodlibet, Macerata 2011. Nel volume *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Le Lettere, Firenze 2008, Andrea Cortellessa stila un catalogo virtuale della saggistica prodotta dai maggiori scrittori italiani del Novecento (da Montale, Fortini, Zanzotto, Giuliani, Sanguineti, a Gadda, Calvino, Manganelli e Celati), tacitamente, e quasi clandestinamente, allineata e confusa ai libri "ufficiali". Seppure l'interesse che muove Cortellessa, semplificando, riguarda gli scrittori-critici e non i critici-scrittori, il libro è importante perché, in particolare attraverso il saggio introduttivo, segnala le contaminazioni tra la critica degli scrittori e la scrittura dei critici, affermando l'importanza dello *stile* ai fini della comprensione critica e perfino della ricostruzione storica e filologica. Una introduzione teorica pensata per delineare il profilo dei "modelli" della saggistica contemporanea è nel volume collettivo *La saggistica degli scrittori*, a cura di Anna Dolfi, Bulzoni,

La forma del saggio, la cui definizione è una delle filigrane di questa ricerca, è un'opzione stilistica e concettuale adottata nel corso del Novecento per dirimere la complessità crescente dei sistemi di significazione, descriverne le contraddizioni e le linee di tensione, rompere le inerzie e rovesciare i rapporti di forza sui quali si fonda l'esistente. Il saggio è una forma espressiva che dimostra di poter sopravvivere alla sterilità stereotipata del romanzo nell'epoca della sua riproducibilità commerciale, e alla marginalità cui una pervasiva "economicizzazione" delle pratiche simboliche condanna la poesia. Facendo interagire nello spazio della scrittura dati concreti e facoltà immaginative, il saggio si propone come uno strumento in grado di indagare lo statuto ambiguo del reale, la mistificazione permanente in cui consiste la società, l'impasto di realtà e finzione che rende impervia la conoscibilità del mondo. Il saggio, anche, rappresenta una reazione specificamente "europea", con una decisiva componente italiana, alla riformulazione degli equilibri "geopolitici" che trasferiscono verso il "Nuovo Mondo" i centri di elaborazione e gestione del sapere, determinando in ambito critico, insieme alla subalternità degli strumenti teorici perfezionati nel corso della modernità europea, la canonizzazione e la trasformazione in discorso dominante di alcuni degli esiti estremi dello strutturalismo e del formalismo.

Grazie al suo statuto ambiguo e *ibrido*, e alle strategie conoscitive che veicola, fondate sul paradigma narrativo, il saggio diventa una forma letteraria capace di esprimere le tensioni della modernità avanzata, come scrive Giacomo Debenedetti introducendo i suoi corsi universitari su Montaigne, ovvero sulla soglia di una ricerca che lo conduce alle origini della genealogia del saggio non solo in quanto genere, ma in quanto atteggiamento verso la conoscenza.⁵ La critica di Debenedetti del resto è un'esperienza unica nel Novecento, che

Roma 2012, che tuttavia per quanto riguarda i "casi di studio" indirizza prevalentemente la sua attenzione, come da titolo, alla saggistica in quanto "secondo mestiere" degli scrittori-scrittori. Sceglie una prospettiva comparativa, molto estesa nel tempo e nello spazio, il volume *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, a cura di Giulia Cantarutti, Luisa Avellini e Silvia Albertazzi, il Mulino, Bologna 2008. Sul modello di Berardinelli, l'indagine privilegia una fenomenologia empirica del saggio, fondata sull'analisi ravvicinata delle esperienze individuali, e disegna una mappa che va dall'Italia del Sei-Settecento a quella contemporanea, passa per la Germania, travalica i confini europei con alcuni sondaggi in America Latina, per poi approdare agli esempi di lingua inglese. Un approfondimento sulla saggistica tedesca, utile per una comparazione implicita con la situazione italiana, è in *Prosa saggistica di area tedesca*, a cura di Giulia Cantarutti e Wolfgang Adam, il Mulino, Bologna 2012. Ampio spazio è dedicato alla critica come scrittura e alle sue intersezioni con la pratica creativa anche da Filippo La Porta e Giuseppe Leonelli, *Dizionario della critica militante. Letteratura e mondo contemporaneo*, Bompiani, Milano 2007.

⁵ "Oggi la parola *saggio* qualifica un genere letterario, che si è precisato soprattutto in virtù degli esempi inglesi del Settecento, e comprende ciò che, in Italia, gli scrittori del Rinascimento chiamavano, nella sua varietà di contenuto e di umori, discorso, dissertazione, capitolo magari in versi, cicalata. Vi annette un impegno intellettuale, mentale: riferisce esperienze e insieme le giudica, è un breve trattato; ma vi è aggiunto sempre un movimento più o meno estroso, un prestigio, o addirittura, splendore letterario, un discorrere sul filo pericoloso e affascinante tra lirismo e lucidità, tra oggettività scientifica e fantasia, tra linguaggio

fa della scrittura (accoppiata in dispositivo ibrido alla voce che *dice* le lezioni per le quali il testo è uno spartito) un *metodo*, affidando al potenziale cognitivo dello stile il compito di estrarre significati dalle opere, avvolte, circondate, tentate da angolazioni diverse, specchiate nei fatti piú disparati della cultura, della storia, della scienza e della biografia, e infine fatte parlare, al termine di un corpo a corpo che è sempre un'esecuzione e una ricreazione.

Il saggismo di Debenedetti afferma “una assoluta parità di dignità culturale tra lui e i poeti oggetto della sua ricerca: li ammira svisceratamente, certo, ma rifiuta la posizione di inferiorità che hanno di solito i critici e gli insegnanti: egli condivide coi suoi poeti l'intensità e la tensione culturale, l'iniziazione, le scelte conoscitive ed esistenziali: non solo, ma anche i loro manierismi, la loro gergalità mondana, il loro modo di fare dello spirito, e magari addirittura una certa loro accademicità.” Debenedetti è sempre complice degli scrittori che studia, dei quali analizza i testi “con la loro stessa sensibilità, e con la stessa potenziale inesauribilità del loro rapporto” con le opere. Debenedetti “si attacca a un testo – o a un suo frammento significativo –” e sembra non doverlo piú lasciare, individuando sempre nuove domande e nuove possibilità di comprensione, mettendosi sempre nuovamente in ascolto dell'eco che proviene da un'ulteriore riserva del senso. “Perché se la sua analisi non fosse infinita, non sarebbe.”⁶

Nonostante la pervasività delle tendenze ibridanti, la traccia saggistica spettacolarmente esibita da Debenedetti vive un'esistenza antagonista nella famiglia critica novecentesca, soprattutto a partire dalla seconda metà del secolo, quando la critica fondata sulla complicità delle scritture e sui movimenti dello stile si inabissa, sovrastata dalle mitologie scientiste che arrivano a rimorchio dello strutturalismo, e ipostatizzano un'autonomia del testo come spazio sterilizzato dalle impurità creative, dalle scorie esistenziali o biografiche che sempre viaggiano nel grembo della marea saggistica. Il saggio si oppone allora alla critica come pratica neutrale asettica, e alla repressione sistematica della mediazione discorsiva in nome di una presunta oggettività. Cerca di ricucire, anche, la frattura che si approfondisce col procedere del secolo tra il dispositivo ricerca/insegnamento, sempre piú

prosastico, specializzato per l'argomento in questione, e trasfigurazione della materia e del ragionamento in immagini. Il 'genere' ha tanta fortuna, oggi, e si è tanto esteso, che non sarebbe difficile riportare sotto l'etichetta del saggio perfino certi grandi romanzi, specie di certi autori decadenti. Che altro è, se non un lungo saggio fantastico, per esempio il *Gioco delle perle di vetro* del tedesco Hermann Hesse?” (Giacomo Debenedetti, *Quaderni di Montaigne*, prefazione di Giovanni Macchia, Garzanti, Milano 1986, p. 3).

⁶ Pier Paolo Pasolini, [Introduzione a *Giacomo Debenedetti*, Poesia italiana del Novecento], in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude; con un saggio di Cesare Segre; cronologia a cura di Nico Landini, Mondadori, Milano 1999, II, pp. 2669-2671: 2671. Il testo, scritto nel 1974, è stato pubblicato postumo, appunto come introduzione al libro (a sua volta postumo) di Giacomo Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, Garzanti, Milano 1980.

inquadrato nel contesto di attività scientifiche regolate da esigenze burocratico-produttive, e la critica come forma che germoglia da una radice letteraria.

Mentre tenta di ricavarsi uno spazio nelle sempre piú anguste griglie della specializzazione critica, la saggistica riempie gli spazi lasciati liberi dalla sopraggiunta evanescenza dei generi “forti”, sfiancati dall’indeterminazione epistemologica e dalla pressione normalizzante dell’industria culturale. Vivendo nell’incertezza dei generi, senza un proprio dominio, parassita delle formalizzazioni altrui, il saggio è una scrittura del confine e del limite, è sempre un punto di passaggio e mai di sosta, è un ibrido di generi e di linguaggi costantemente in fuga dalle formulazioni definitive, un’apertura che continuamente rilancia, rifiutando di *chiudersi*.⁷

Il saggio apre uno spazio di relazione tra il dinamismo della vita e la compiutezza della forma: il saggista “non abita la Forma, come non abita il Sistema, pur avendo bisogno di attraversare di continuo, in lungo e in largo, sia l’una che l’altro.”⁸ Lo sguardo del saggista non si ferma sull’opera, non finisce con la formulazione di un giudizio, “l’opera letteraria è perciò per il critico-saggista piuttosto un passaggio, una via ad altro, un sintomo da interpretare (di un male da curare?), o anche una promessa utopica (quando si tenta di stabilire – come farà Schiller – un legame tra la ‘felicità’ dell’opera d’arte e della forma estetica e una possibile ‘felicità sociale’).”⁹

Ciò di cui il saggio si occupa, il *contenuto* del saggio non è mai soltanto un oggetto: è il rapporto tra l’oggetto della conoscenza e il soggetto che conosce, che “prende la parola” dal suo particolare punto di vista, tematizzando la propria collocazione nel contesto di produzione del discorso, e non occultando il proprio coinvolgimento formale nella

⁷ “Troppo tempestivo e troppo polemico, dominato dal demone della meditazione e da quello del presente effimero, schiavo dell’occasione e libero di divagare, il saggista, incapace di creare un altro tempo rispetto al tempo storico e al tempo della vita quotidiana, non ha riparo. Non può né evadere né fortificarsi dentro la trascendenza della forma artistica. Non può fluire in un racconto né sollevarsi nel canto. Rispetto a quella del narratore o del poeta lirico, la sua ispirazione è sussultoria, incostante, disorganica. Se si oppone al mondo sociale in cui vive, non può farlo felicemente e liberamente: ne subisce di piú l’ossessione, proprio perché crede di sfidarla e combatterla. Non sceglie fra responsabilità artistiche e responsabilità politiche: la sua scrittura soffre e gode di una perpetua instabilità, dato che non si fonda né sulla coerenza logica né sulla coerenza fantastica. Il saggista è un visionario del pensiero e un dialettico della metafora: scontento di se stesso, finisce per scontentare tutti, sia chi lo vorrebbe piú dialettico, sia chi lo vorrebbe piú visionario. Aspira alla vita essenziale, ma non riesce a distrarsi dalla cronaca. Oscilla fra il rigore dell’aforisma e la fatuità della battuta. La sua lingua è minacciata da tutti i gerghi. Il suo bisogno di acume e di eleganza deve combattere con i luoghi comuni e le frasi fatte. La sua lingua non è mai un’invenzione, né un dono. Il saggista non conosce stati di grazia se non dimezzati: può inventare una musica al suo odio dell’ipocrisia, dell’oppressione, della stupidità, o può sentire tutto il peso di una verità incolore e priva di ritmo. Il saggista non inventa universi alternativi, né costruisce una ben organizzata e speculare teoria del reale. Se può sembrare che si tenga un po’ al riparo, con le sue divagazioni, dalla verità e dalla bellezza, è solo perché non osa fronteggiarle o non crede che fronteggiarle sia possibile. Sceglie la visione indiretta e momentanea, fa risonare i concetti come voci, li fa entrare in scena come maschere.” (Alfonso Berardinelli, *La critica come saggistica*, cit., p. 18).

⁸ Ivi, p. 22.

⁹ Ivi, p. 26.

determinazione del significato: la lingua del saggista non è trasparente e neutrale; è uno strumento conoscitivo che partecipa del processo di comprensione, descrivendone il funzionamento, rappresentando agonisticamente, nel loro svolgersi, i presupposti di una epistemologia critica “che non esclude dai propri risultati conoscitivi finali la riflessione sui propri procedimenti e sull’esperienza e situazione che precede e fonda il problema conoscitivo.”¹⁰

La scrittura è un sistema di coordinate che definisce la posizione del saggista nello spazio e nel tempo, e rappresenta per il critico l’unico possibile atteggiamento *etico*, la sola scelta “impegnata” davvero praticabile nel contesto del discorso sociale.¹¹ Pur facendo ricorso all’immaginazione e all’invenzione il saggio richiede sempre una forma di ancoraggio al reale, conserva il suo legame col mondo, parla dal mondo e al mondo.¹²

La critica del resto diventa saggistica quando il discorso sulla letteratura diventa un discorso complessivo sulle forme dell’esistenza, quando il testo da interpretare è l’uomo in tutta la sua complessità, e le relazioni tra gli uomini, non senza una forte compromissione

¹⁰ Alfonso Berardinelli, *Critica e studio letterario. Sui fondamenti epistemologici della critica*, in Id., *La forma del saggio*, cit., pp. 166-174: 168. Il linguaggio saggistico, prosegue Berardinelli, “è metodo e medium linguistico dell’indagine conoscitiva: linguaggio che, a vari livelli, nella combinazione di vari codici, traduce, disarticola, esplora, riproduce ed espande, su piani categoriali e stilistici diversi, il processo di costituzione del prodotto letterario: legge l’*ergon* in rapporto all’*enèrgheia*, interpreta nella monade-opera un mondo o una costellazione di idee, forme, esperienze. La forma del saggio è la forma di linguaggio critico che meno rinnega l’autoriflessione dei processi di conoscenza nell’atto singolare e concreto di lettura: rende conto di un processo di conoscenza che si riduce ai risultati di un’analisi, e quindi spezza un ricorrente dogma scientifico.” (Ivi, pp. 169-170).

¹¹ “In qualsiasi forma letteraria vi è la scelta generale di un tono, di un *ethos* se si vuole, ed è appunto qui che lo scrittore si individualizza con chiarezza perché è qui che egli s’impegna. Lingua e stile sono concetti antecedenti a qualsiasi problematica del linguaggio, lingua e stile sono il prodotto naturale del Tempo e dell’individuo biologico; ma l’identità formale dello scrittore prende veramente corpo solo al di fuori dell’instaurazione delle regole di grammatica e delle costanti dello stile, là dove il testo nella sua interezza dapprima concentrato e racchiuso in una natura linguistica perfettamente innocente, è destinato a diventare finalmente un segno totale, la scelta di un comportamento umano, l’affermazione di un Bene determinato, introducendo così lo scrittore nell’evidenza e nella comunicazione di una felicità o di un malessere, e legando la forma al tempo stesso normale e particolare della sua parola alla vasta Storia degli altri. Lingua e stile sono due forze cieche; la scrittura è un atto di solidarietà storica. Lingua e stile sono oggetti; la scrittura è una funzione: essa è il rapporto tra la creazione e la società, è il linguaggio letterario trasformato dalla sua destinazione sociale, è la forma colta nella sua intenzione umana e legata così alle grandi crisi della Storia. [...] Al centro della problematica letteraria che comincia solo con essa, la scrittura è dunque essenzialmente la morale della forma, è la scelta dell’area sociale nel cui ambito lo scrittore decide di situare la Natura del proprio linguaggio. Ma quest’area sociale non è affatto quella di un effettivo consumo. Non si tratta di scegliere il gruppo sociale per cui scrivere: lo scrittore sa bene che, salvo a prevedere una Rivoluzione, ciò può essere unicamente per la stessa società. La sua è una scelta di coscienza, non d’efficacia. La sua scrittura è un modo di pensare la Letteratura, non di divulgarla.” (Roland Barthes, *Che cos’è la scrittura?*, in Id., *Il grado zero della scrittura*, seguito da *Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino 2003, pp. 9-15: 12-13).

¹² “La forza del saggista come scrittore è proprio qui: nella sua capacità di inventare giochi di forme e di animare stilisticamente il testo senza mai interrompere la convenzione comunicativa, persuasiva e pratica, senza mai entrare interamente nella finzione, abbandonando l’impegno razionale e il riferimento realistico. Anche quando inventa o ipotizza nel modo più libero, il saggista vuole essere preso alla lettera, tiene aperta la comunicazione fra testo e orizzonte pratico, fra testo e contesto.” (Alfonso Berardinelli, *La forma del saggio: da De Sanctis a oggi*, in Id., *La forma del saggio*, cit., pp. 75-158: 76).

autobiografica dello scrittore.¹³ Montaigne, la cui opera, lo si è detto, fonda la genealogia del saggio come indagine sull'umano, presentando i suoi *Essais* scrive: “sono io stesso la materia del mio libro.”¹⁴ La scrittura di Montaigne fa della provvisorietà e della parzialità dello sguardo, dell'autonomia e della libertà del discorso il proprio metodo.¹⁵

Attraverso il saggio lo scrittore tenta di recuperare una visione complessiva e integrale dell'uomo, aprendo agli apporti di tutte le discipline. Il saggio serve a incrociare discorsi, confrontare scritture, far confliggere descrizioni del mondo. È una forma di scrittura totale, scrittura di frontiera che si lascia contaminare da tutti i territori che attraversa.

Sulla soglia della contemporaneità il saggio conosce una risemantizzazione e un potenziamento sociale che ne fanno “l'espressione dell'autocoscienza laica, della soggettività individuale problematica e scissa”, e allo stesso tempo “incarnazione di tendenze antidogmatiche, scettiche, ironiche ed eretiche.”¹⁶ Dentro la brulicante

¹³ “Esistono molti scritti prodotti da tali sentimenti, i quali non toccano minimamente né la letteratura né l'arte; scritti dove vengono affrontati gli stessi problemi vitali che si rivolgono direttamente alla vita senza alcuna mediazione letteraria o artistica. Di questo tipo sono proprio gli scritti dei massimi saggisti: i dialoghi di Platone e gli scritti dei Mistici, i saggi di Montaigne e i fogli di diario immaginari e la novella di Kierkegaard.” (György Lukács, *Essenza e forma del saggio. Una lettera a Leo Popper*, in Id., *L'anima e le forme*, Sugar, Milano 1972, pp. 11-35: 16. La lettera è datata ottobre 1910).

¹⁴ Michel de Montaigne, *Al lettore*, in Id., *Saggi*, a cura di Fausta Garavini, con un saggio di Sergio Solmi, Adelphi, Milano 1992, p. 3. Ha scritto Solmi: “Il segreto di Montaigne, il significato vitale degli *Essais* non è da ricercarsi in una ideologia qualsiasi, in una teoria più o meno filosofica o psicologica, e neanche nella scoperta di un metodo, sia pur essa inconsapevole: ma tutto nella naturale disposizione e ispirazione con cui lo scrittore poté affrontare il suo grande autoritratto, e trarre, dal vivo esempio dell'esperienza propria, la complessa, ricca e contraddittoria immagine dell'uomo ch'egli ci lasciò. Le osservazioni, le scoperte di Montaigne non possono scindersi dal loro autore: iscritte indebilmente nella sua natura e nel suo stile, soltanto attraverso di essi acquistano piena luce di verità, quasi disciolte in un'acqua madre in cui soltanto siano operanti e visibili.” (Sergio Solmi, *La salute di Montaigne*, in Michel de Montaigne, *Saggi*, cit., p. IX). *L'humain condition* è il titolo del saggio che Auerbach in *Mimesis* dedica al passo iniziale del capitolo 2 del III libro degli *Essais* di Montaigne. Con un incipit folgorante Montaigne ribadisce dove occorre cercare il centro di gravitazione dei suoi saggi: “Altri modellano l'uomo; io lo racconto, e ne rappresento uno particolare molto mal formato, che, se io dovessi modellarlo di nuovo, farei molto diversamente da quello che è. Ma ormai esso è fatto.” Montaigne, commenta Auerbach, “voleva rappresentare la propria vita totale d'uomo qualunque, tutto intero. Egli mostra se stesso con tutto l'impegno per illuminare le condizioni generali dell'esistenza umana; si mostra nel mezzo delle condizioni comuni e fortuite della sua vita, si occupa dei moti variabili della sua coscienza presi a volo, e il suo metodo consiste appunto in questa mancanza di scelta.” (Erich Auerbach, *L'umaine condition*, in Id., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di Aurelio Roncaglia, Einaudi, Torino 2000, II, pp. 28-62: 59).

¹⁵ “Il saggio rivendica il diritto di seguire un disegno autonomo; la sua posta in gioco si situa altrove, non nella conoscenza dei testi del passato o del presente: questi ultimi, scorsi, evocati per allusione, utilizzati secondo le necessità, saranno tutto salvo che oggetti di studio. La riflessione che li chiama a testimoni non pretende di esaurirne il senso. Si muove in una direzione diversa, perseguendo le proprie intenzioni in una scrittura indipendente, che si assoggetta soltanto agli interessi della propria domanda. È così a partire da Montaigne: negli *Essais*, la relazione alle opere ‘estrane’ è presente ovunque, ma in modo molteplice, fuggibile, capriccioso, lasciando del tutto libero, tra le ricchezze della ‘libreria’, il suo autore distaccato.” (Jean Starobinski, *Il testo e l'interprete*, in Id., *Le ragioni del testo*, a cura di Carmelo Colangelo, Bruno Mondadori, Milano 2003, pp. 7-27: 14).

¹⁶ Alfonso Berardinelli, *La critica come saggistica*, cit., p. 22. Il Settecento è “il secolo in cui la forma saggistica dispiega tutte le sue potenzialità. La nascita del giornalismo e dell'opinione pubblica, i compiti politico-pedagogici della filosofia e delle scienze, la curiosità enciclopedica e il nomadismo più o meno forzato dei *philosophes* in conflitto con i centri di potere tradizionali rappresentati dall'aristocrazia cortigiana e dal clero:

conversazione sociale che si sviluppa a partire dalla fine del Settecento, il saggio si colloca nella fitta rete delle scritture che *fanno* la dimensione pubblica, contaminando i tempi lunghi del libro con l'attualità dell'informazione, e segnando il punto di ibridazione mediale in cui la scrittura trascorre nel discorso orale, diventa invettiva, conversazione, chiacchiera. Proprio grazie a questa radice "intermediale", all'attitudine originaria a stare sulla frontiera tra diversi supporti, il saggio prolifera approfittando delle contaminazioni novecentesche che ristrutturano le superfici del "libro", e le dispongono ad accogliere forme trasversali di testualità.

4. L'idea di una dominante critica e autoriflessiva che si espande e colonizza le pratiche artistiche è uno dei miti fondanti della contemporaneità.¹⁷ Nel Novecento la critica preme sui domini del letterario e minaccia costantemente di invaderli. La scrittura saggistica si insinua tanto nei vasti territori del romanzo quanto nello spazio apparentemente protetto della lirica: i poeti assicurano ai loro versi un serrato controcanto saggistico; il romanzo è sabotato dal demone analitico e autoanalitico che si impossessa dello scrittore.¹⁸ Smarriti i codici tradizionali, venuto a mancare il socioletto della comunicazione letteraria, sbiaditi i segni esteriori di riconoscimento dell'opera, nel corso della tarda modernità il saggio contribuisce a mediare e a concettualizzare il significato di esperienze artistiche estreme e spesso autoreferenziali, allo stesso tempo offrendo la propria duttilità agli esperimenti più

tutto questo favorisce il genere saggistico sopra tutti gli altri per la sua efficacia, mobilità e duttilità. Si può dire che nel Settecento il saggio tenda a inglobare perfino i generi più consolidati e più nobili (come la poesia: poemetti satirici, descrittivi, filosofici), o il genere moderno per eccellenza, con tutta la sua freschezza e vitalità: e cioè la narrazione romanzesca (è una tendenza ben chiara sia in Defoe che in Swift e Sterne, sia in Diderot che in Rousseau)." (Ibid). Il Settecento è descritto come il secolo dell'esplosione quantitativa della comunicazione anche in Robert Darnton, *L'età dell'informazione. Una guida non convenzionale al Settecento*, traduzione di Franco Salvatorelli, Adelphi, Milano 2007.

¹⁷ "La critica è così al centro della vita culturale del mondo d'oggi che già è stata avanzata la proposta di definire la nostra età come 'età della critica'. Le stesse forme creative tendono ad assumere veste e valore critico: dal romanzo saggio e dalla narrazione analisi essa stessa di una narrazione al quadro o alla scultura 'critica' e al teatro che fa la storia del nascere di una *pièce*. Anzi la nostra società sembra caratterizzata in tutti i campi – per la prima volta nella storia – dalla sincronia della produzione con la verifica della produzione stessa; e dal fenomeno di una cultura critica, opera di minoranze dedite per vocazione o per professione a tale compito, capace persino di agire sul dato sociologico della trasformazione culturale di larghe masse." (Vittore Branca, *Premessa*, in *La critica forma caratteristica della civiltà moderna*, a cura di Vittore Branca; saggi di Adorno, Corti, Horkheimer, Starobinski, Zolla, Sansoni, Firenze 1970, p. IX-XI: IX).

¹⁸ "Il narratore diventa saggista nello sforzo di ricostruire e di reinventare i dati elementari del racconto e della sua durata (la serie narrativa perde linearità e progressione, si organizza per cerchi concentrici e procede senza avere una direzione). Il poeta lirico sente il bisogno di autocommentarsi, di illustrare saggisticamente la difficoltà della propria situazione storica e infine di stabilire, in sede di poetica e perfino di filosofia della storia, l'a priori insuperabile del proprio laboratorio e della propria inventività formale: definendo ciò che, in poesia, non è più possibile dire e perché non è possibile dirlo." (Alfonso Berardinelli, *La critica come saggistica*, cit., pp. 26-27).

radicali di contestazione del linguaggio, delle sue convenzioni, del suo asservimento ai poteri costituiti.

La tensione verso una scrittura dell'indistinzione, verso una contaminazione costante tra creazione e critica, attraversa il secolo, e le diverse latitudini culturali, concretizzandosi in alcune esperienze critico-letterarie inclassificabili, che annullano nel ricorso a concetti estensivi e sfumati, a entità ipostatizzate come *Scrittura*, *Libro*, *Poesia* o *Letteratura*,¹⁹ ogni compartimentazione tra i generi, e tra le tipologie testuali, segnando forse il limite estremo di uno sfumare delle distinzioni tra critica e letteratura.²⁰

Nel 1966, col saggio *Critique et vérité* Barthes risponde agli attacchi rivolti alla *nouvelle critique* dal mondo accademico, che chiede alla critica univocità e chiarezza. E oppone il diritto/dovere del critico di riprodurre la polisemia connaturata alla letteratura: il ripercuotersi dei codici non può essere bloccato, non può esaurirsi in una *spiegazione* della piega del senso. Lungo il suo mutevole percorso intellettuale Barthes rovescia la supposta neutralità avalutativa e scientificizzante dello strutturalismo (dal quale pure è partito) per approdare a una "libera ermeneutica che usa le più diverse categorie delle *sciences humaines* solo come metafore allusive, in contesti impropri e da punti di vista fantasiosamente angolati."²¹

Nel quadro di questa complicazione teoretica delle definizioni, e dei rapporti reciproci, di

¹⁹ Un esempio "sintetico" di queste esperienze è rappresentato dalla scrittura e dalla pratica critica di Maurice Blanchot: "Il libro solo importa, così com'è, fuori dai generi, dalle rubriche, prosa, poesia, romanzo, testimonianza, in cui rifiuta d'incasellarsi, negando loro il potere di fissare quale sia il suo posto e di determinare la sua forma. Un libro non appartiene più a un genere, ciascun libro dipende dalla sola letteratura, come se in essa giacessero anticipati nella loro generalità i segreti e le formule che permettono di dare realtà di libro a quanto si scrive. Tutto perciò avverrebbe, come se, dissolti i generi, la letteratura sola si affermasse, splendesse nel misterioso chiarore che ne emana, e che ogni creazione letteraria le rimanda moltiplicato, – come se dunque ci fosse una 'essenza' della letteratura." (Maurice Blanchot, *Il libro a venire*, Einaudi, Torino 1969, p. 202). Del resto il secolo era cominciato nel segno dell'anatema crociano contro i generi letterari: "Poiché ogni opera d'arte esprime uno stato d'animo, e lo stato d'animo è individuale e sempre nuovo, l'intuizione importa infinite intuizioni, che è impossibile ridurre in un casellario di generi, salvoché non sia anch'esso composto di infinite caselle e, cioè, non più di generi ma d'intuizioni. E poiché, d'altra parte, l'individualità dell'intuizione importa l'individualità dell'espressione, e una pittura è distinta da un'altra pittura non meno che da una poesia, e pittura e poesia non valgono per i suoni che battono l'aria e per i colori che si rifrangono dalla luce, ma per ciò che esse sanno dire allo spirito in quanto s'interiorizzano nello spirito, è vano volgersi ai mezzi astratti dell'espressione per costruire l'altra serie di generi o classi: vale a dire, è infondata qualsiasi teoria della divisione delle arti." (Benedetto Croce, *Breviario di estetica; Aesthetica in nuce*, a cura di Giuseppe Galasso, Adelphi, Milano 1990, pp. 70-71).

²⁰ "L'opera, anche se classica, non è un oggetto esterno e chiuso di cui possa più tardi impadronirsi un linguaggio diverso (quello del critico), non è il supporto di un commento (parola accessoria, avvolta a un centro duro, pieno); priva di origine, la scrittura, dovunque si collochi istituzionalmente, conosce un solo modo di esistere: la traversata infinita delle altre scritture: quello che ancora ci appare come 'critica', è solo una maniera di 'citare' un testo antico, che è anch'esso, nel suo prospetto, intessuto di citazioni: i codici si ripercuotono all'infinito. È dunque giusto affermare che nel momento in cui nasce una scienza della scrittura, che è la scrittura stessa, muoiono ogni Letteratura e ogni Critica." (Roland Barthes, *Critica e verità*, Einaudi, Torino 1969, p. 9).

²¹ Alfonso Berardinelli, *La critica come saggistica*, cit., p. 37.

critica e letteratura, l'opera letteraria assume in sé il punto di vista della critica, accoglie nella propria struttura concettuale l'inquietudine critica di una perpetua interpretabilità. Prevede una glossa che, come nelle opere pre-tipografiche, progressivamente viene integrata nel testo, assorbita nell'espandersi del discorso, all'interno del quale, facendo agire una interrogazione permanente, la critica implicita contribuisce a rendere il significato molteplice, rifratto, continuamente rifondato. L'opera novecentesca lascia uno spazio intorno alla parola, un margine bianco messo a disposizione della riflessione critica, e di una potenziale divagazione saggistica. Allo stesso tempo, collocandosi *dentro* le opere, la critica innesca un processo di osmosi che le permette di acquisire uno statuto, paradossale e provvisorio, di scrittura autonoma, dotata di un quoziente (certo vincolato e obliquo) di creatività in proprio.

Lungo tutto il Novecento riecheggia l'interrogativo di György Lukács, che si chiede in che misura gli scritti di critica "hanno una loro forma e in che misura questa è una forma autonoma; in che misura il tipo di visione generale e la maniera in cui viene manifestata prelevano un'opera dal campo delle scienze e la collocano nel campo dell'arte, pur mantenendo distinti i confini che separano le scienze dall'arte; le infondono l'energia necessaria per imporre un nuovo ordine concettuale alla vita, pur tenendola ben distinta dalla gelida e intoccabile perfezione della filosofia."²² Raccogliendo l'eco di questa domanda, che reagisce sulla crescente pressione della semiosfera entro la quale gli spazi si comprimono, le culture si unificano e la produzione dei significati diventa *globalizzata*, Erich Auerbach afferma la necessità di formulare le coordinate di una *filologia della letteratura mondiale*, che possa per sezioni e campionature, per frammenti e sineddochi, ambire ancora alla comprensione dello sviluppo storico. Un lavoro di sintesi critica che, fondato su "una penetrazione scientifica del materiale", possa consentire attraversamenti significativi, connessioni di fatti disparati che realizzino allo stesso tempo "una produzione scientifica e un'opera d'arte". Il punto di avvio, l'elemento a partire dal quale *fare presa* per tracciare un percorso di senso nel magma dei segni, scaturisce, più che dall'applicazione di un metodo, da un'intuizione individuale e singolare, da un'idea saggistica, che nell'attuarsi "diventa forma, che deve essere unitaria e suggestiva se si vuole raggiungere l'obiettivo qui auspicato." Ovvero consegnare alla memoria un futuro, e quindi consentire all'umanità di continuare a comprendersi in quanto produttrice di significati. Perché la critica come organizzazione e trasferimento dei materiali culturali funzioni, "i suoi prodotti più elevati

²² György Lukács, *Essenza e forma del saggio*, cit., p. 8.

[...] devono imporsi al lettore anche come opere d'arte.”²³

Dentro la babele dei codici e delle lingue, dentro lo smarrimento delle coordinate che garantiscono la stabilità dei sistemi culturali, dentro un cosmo interconnesso in cui tutto ha a che fare con tutto, la possibilità di sopravvivenza delle tracce del pensiero umano è affidata al lavoro di un lettore che per conservare deve *riscrivere*. Come sanno gli aborigeni australiani nel film di Wim Wenders, solo cantando, ovvero interpretando ed *eseguendo* la propria enciclopedia, un popolo può spingersi *fino alla fine del mondo*, e magari trovare il varco che immette in un nuovo inizio. Detto con Oscar Wilde che illustra la fenomenologia del *critico come artista*: “l'unico dovere che abbiamo verso la storia è di riscriverla.”²⁴

5. La forma del saggio rappresenta un prolungamento della tradizione letteraria ed ermeneutica, la cui definizione storica e morfologica permette di ripensare e reinterpretare molti dei fatti culturali del Novecento, ma non esaurisce da sola l'intera gamma di problemi posti dalla riconfigurazione paradigmatica del campo del sapere che si è prodotta nella tarda modernità. Le “eutanasie” e le “amnesie” della critica sono state determinate da uno strappo nelle rappresentazioni della conoscenza, da un radicale tentativo di “riscrittura” della tradizione, che ha dislocato e riorganizzato i principi delle pratiche ereditate.

Nella seconda metà del Novecento si impone un lavoro sistematico di “decostruzione” delle istituzioni culturali del moderno: insieme alla critica e alla neutralità e oggettività della sua funzione, vengono travolte le principali categorie epistemologiche che per secoli hanno strutturato l'elaborazione e la trasmissione del sapere. Si entra in una fase di euforica “sottrazione” ermeneutica che sembra produrre una paradossale libertà, un'abolizione dei vincoli e delle convenzioni che fa leva non tanto sull'azzeramento della tradizione, quanto su una forma di compresenza e di disponibilità acritica dell'intero patrimonio della cultura occidentale, i cui elementi, emancipati dalle gerarchie e dalle relazioni prospettiche, chiedono di essere ricombinati e assemblati creativamente, attraverso tutte le immaginabili strategie di riuso e di citazione.

²³ Erich Auerbach, *Philologie der Weltliteratur Filologia della letteratura mondiale*, Book Editore, Castel Maggiore (Bo) 2006, p. 55. La definizione di un possibile “canone mondiale” della letteratura, con implicita identificazione del “mondo” con la tradizione occidentale, è stata tentata, come è noto, da Harold Bloom, *Il canone occidentale. I libri e la scuola delle ere*, traduzione italiana e cura di Francesco Saba Sardi, Bompiani, Milano 1996.

²⁴ Oscar Wilde, *Il critico come artista. Con talune osservazioni sull'importanza di non far niente*, in Id., *Il critico come artista; L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, introduzione di Silvio Perrella, traduzione e cura di Alessandro Ceni, testo originale a fronte, Feltrinelli, Milano 1995, pp. 19-151: 55.

Nel cuore del Novecento lacerato dalle sue incompugnabili polarità, irrompe la “condizione postmoderna”,²⁵ che annuncia la fine della storia, e lo fa, non senza paradosso, sul terreno della critica, letteraria, storica, filosofica, proprio mentre cerca di svuotarne dall’interno presupposti e funzioni.²⁶

²⁵ *La condition postmoderne* è il titolo del saggio di Jean-François Lyotard che, pubblicato in Francia nel 1979, ha dato, una volta per tutte, il nome alla cosa (*La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1981; seguito da Id., *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Feltrinelli, Milano 1987). Altrettanto fondativo per la definizione delle coordinate del postmoderno il saggio di Fredric Jameson *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, in “New Left Review”, 146, July-August 1984, pp. 59-92, pubblicato in volume nel 1991 (sul quale si può vedere Daniele Balicco, *Fredric Jameson, “Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism”, 1991, “allegoria”, 56, 2007, pp. 201-212*: Balicco pone l’accento sul ritardo italiano nel recepire il saggio di Jameson, che nella sua versione su rivista è stato tradotto nel 1989, ma per la traduzione integrale del volume del 1991 deve attendere il 2007. Cfr. anche Margherita Ganeri, *Fredric Jameson e il marxismo all’apoteosi, “Moderna”, 1, 2008, pp. 43-59*). La ricezione italiana della discussione sul postmoderno è stata segnata dal saggio di Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997. Molto presto il dibattito sul postmoderno, che alcuni vorrebbero mai iniziato, è stato doppiato dalle speculazioni, ora malinconiche ora arrabbiate, sulla sua fine, che possono essere parzialmente compendiate, per l’Italia, citando il libro di Romano Luperini *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005. Una possibilità di superamento del postmodernismo inteso come insieme di atteggiamenti estetici, e specificamente di pratiche letterarie, è stata indicata dall’indagine collettiva contenuta nel fascicolo della rivista “allegoria”, 64, 2011, e in particolare dal saggio di Raffaele Donnarumma *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, in Ivi, pp. 15-50. In polemica con la formulazione del concetto di *ipermodernità* Remo Ceserani ha risposto a Donnarumma con il saggio *La maledizione degli ismi*, in “allegoria”, 65-66, 2012, pp. 191-213, dal quale si può ricostruire anche, attraverso le note, un aggiornamento bibliografico relativo alla riflessione intorno al postmoderno. Tra gli studi più recenti usciti in Italia si segnalano: Peter Carravetta, *Del postmoderno. Critica e cultura in America all’alba del Duemila*, Bompiani, Milano 2009; Matteo Di Gesù, *La tradizione del postmoderno. Studi di letteratura italiana*, Franco Angeli, Milano 2003; Raffaele Donnarumma, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, “allegoria”, 43, 2003, pp. 56-85; Monica Jansen, *Dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Cesati, Firenze 2002. Una ricostruzione delle polemiche cresciute in Italia attorno alle categorie del postmoderno è in Gilda Policastro, *Dal postmoderno alla crisi (1980-1993)*, in Ead., *Polemiche letterarie. Dai Novissimi ai lit-blog*, Carocci, Roma 2012, pp. 48-72. Il libro in generale contiene una mappa delle trasformazioni che hanno interessato la critica nella seconda metà del Novecento, fino ai sommovimenti recentissimi.

²⁶ A causa della convergenza di alcuni fatti significativi destinati a influenzare in profondità lo svolgimento della storia culturale, il 1966 può essere considerato come l’anno decisivo per la “svolta” ermeneutica: è l’anno in cui Roland Barthes scrive il saggio *Critique et vérité*, e l’anno in cui si tiene alla Johns Hopkins University di Baltimora il convegno *The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, cui partecipano tra gli altri lo stesso Barthes, Jacques Lacan, Jacques Derrida, e che è considerato come il momento fondativo delle elaborazioni che condurranno alla formulazione delle teorie del decostruzionismo. Nel 1966 viene pubblicata anche la raccolta di saggi di Susan Sontag *Against Interpretation (Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Straus and Giroux, New York), che suscita una vasta eco e contribuisce in modo significativo alla “messa in crisi” delle concezioni critiche tradizionali. (Cfr. Alberto Casadei, *Il lettore e le culture*, in Id., *La critica letteraria del Novecento*, il Mulino, Bologna 2001, pp. 123-149; Remo Ceserani, *Francesi al di là dell’Atlantico, ovvero come si forma la vulgata postmoderna*, in Id., *Raccontare il postmoderno*, cit., pp. 54-62). In relazione ai concetti di “moderno” e “postmoderno” si rende necessaria qui una precisazione terminologica: parlando di “moderno” e di “modernità” si indica nell’ambito di questa ricerca l’insieme delle istituzioni, delle categorie, dei modi di rappresentazione e trasmissione della conoscenza che hanno determinato l’*episteme* dominante, approssimativamente, a partire dal Rinascimento e fino alla metà del ventesimo secolo. Alle modificazioni intervenute a deformare questa *episteme* nel corso del Novecento, e in modo particolare a partire dalla seconda metà del secolo, ci si riferirà come “postmoderno” o “tardomoderno” o “tarda modernità”. Complica questo schema la necessità di riferirsi a volte con l’aggettivo “moderna” alla poesia e alla cultura che si affermano a partire dall’Ottocento, perché si tratta di una categoria che appartiene ai contesti cui ci si riferisce, elaborata e agita direttamente dagli “attori” storici. Si cercherà comunque di chiarire sempre che la “poesia moderna” corrisponde grossomodo, nella categorizzazione assunta qui, alla “poesia contemporanea”. Si tratta naturalmente di approssimazioni strumentali, che non intendono risolvere o occultare i problemi storiografici impliciti nell’adozione di queste periodizzazioni. Il problema della definizione del “postmoderno” resta sullo sfondo di questa ricerca, che tenta semmai di indicare alcuni dei punti di tensione, delle fratture e delle

Le diverse declinazioni del postmoderno, contraddittorie ed eterogenee, mai fermate in una definizione unitaria, coerente e comprensiva, producono idee che si costituiscono come il *dopo* di ogni storia e di ogni teoria, che promettono di aprire uno sguardo sul *fuori* della conoscenza, verso un'alterità non riducibile al noto. Per poter disegnare lo spazio di un altro presente e sostituire con un'affermazione tutte le negazioni della modernità, sembra necessario approfondire la crisi della razionalità e dell'individuo, i due cardini della tradizione umanistica, fino a spalancarla. Fino a rovesciarla, e a vedere nuove forme di socialità, nuove opportunità per il pensiero, laddove sembrano possibili solo il deserto e la barbarie.

Le vie di fuga dall'umanesimo proposte in ambito post-strutturalista e decostruzionista, tuttavia, non hanno rappresentato una riconfigurazione dei processi della conoscenza tale da portare definitivamente oltre le aporie della modernità. Il postmoderno, come è nella maledizione del prefisso, non può rappresentare un inizio: è una sorta di pausa della storia, una risacca nella quale la modernità ha bloccato la sua fuga, fermandosi a giocare con i propri miti in una simultaneità senza direzioni, in una compresenza impermeabile a qualunque dialettica.

Eppure la negazione del postmoderno come orizzonte risolutivo non dispensa dalla necessità di attraversare la tabula rasa che ha prodotto, lo spazio incongruo risultato dall'azzeramento di coordinate e gerarchie. Forse era soltanto un'illusione ottica, e le permanenze sono più ingombranti di quanto si sia creduto inizialmente, il reale è ancora lì nella sua concretezza, riottoso a trasferirsi integralmente nell'immaginario, indisponibile a risolversi in una parodia e in una catena infinita di citazioni. Ma la risacca tardomoderna è stata l'illusione ottica, il miraggio in gran parte attivo tuttora, che ha strutturato l'accesso alla conoscenza tanto degli scrittori quanto degli interpreti a partire dalla seconda metà del secolo scorso, rendendo indispensabile alla comprensione accettare, secondo la celebre indicazione di Calvino, "la sfida del labirinto", semmai per poterlo dichiarare inesistente.

La cultura italiana invece, in molte delle sue componenti istituzionali più rilevanti, ha cercato di uscire dal postmoderno senza esserci entrata: il che non sarebbe grave se si fosse trattato soltanto di incorporare nella prassi accademica una categoria evanescente. Ma diventa una mutilazione quando significa rifiutare ogni riflessione sul superamento del moderno, sulle strategie conoscitive che avrebbero potuto portare oltre le categorie, le istituzioni, le forme di organizzazione del sapere cristallizzate nel corso dei secoli e travolte

discontinuità sulle quali si potrebbe basare una riconsiderazione delle periodizzazioni e delle soglie storiografiche.

dall'accelerazione novecentesca. Andare oltre il moderno significa approfondire la crisi di esaurimento dell'umanesimo e delle sue metafore della conoscenza, e quindi verificare i moduli di rappresentazione dell'uomo, le coazioni dell'antropomorfismo culturale, i meccanismi collaudati di riproduzione delle istituzioni letterarie, le inerzie determinate dall'industria culturale e dalle sue dinamiche onnicomprensive di fagocitazione e funzionalizzazione delle spinte oppostive. Ridiscutendo anche le tipologie discorsive e testuali, affrontando le forme di ibridazione e di contaminazione annunciate nella fase estrema della modernità.

6. L'obiettivo di questo lavoro allora è compiere uno dei possibili "attraversamenti negati" del postmoderno, inteso, al di là di ogni formulazione teorica, di ogni definizione e di ogni cronologia, come l'ambiente, il contesto semiotico nel quale si sono manifestati i fenomeni che nel corso del Novecento hanno segnato la crisi dei modelli conoscitivi del moderno e delle sue forme espressive. Le rappresentazioni, i miti, le immagini, le teorie, le opere che hanno dato forma alla condizione postmoderna qui "prendono la parola" direttamente, vengono trattati come testimonianze primarie di una galassia di discorsi che ha determinato una modificazione dell'immaginario e dell'atteggiamento epistemologico collettivo. Questo spostamento viene mostrato "in atto", attraverso emergenze singolari che funzionano da sineddoche multipla del movimento complessivo di ridefinizione del "campo" culturale e letterario. Che dalle formulazioni, dai discorsi, dalle descrizioni del cosmo e dell'universo dei segni allineate qui è stato *oggettivamente* trasformato, a prescindere dai ritardi e dalle negazioni della "ricezione" italiana, obliqua ma non certo inesistente. Ecco perché qui la genealogia del postmoderno, con le sue mitologie e le sue acquisizioni, non viene percorsa con lo scopo di *criticarla*: assumerla e mostrarla nel suo dispiegarsi è già di per sé, rispetto al contesto italiano, un tentativo di integrare e di modificare le ricostruzioni e le sistemazioni storiografiche dominanti. Con questo, naturalmente, non si vuole ignorare la necessità di una verifica dei postulati del postmoderno e delle sue rappresentazioni: il lavoro proposto qui potrebbe rappresentare una delle premesse di tale indispensabile revisione.

A partire dalle trasformazioni che hanno interessato le pratiche ermeneutiche, questa ricerca prova a individuare un percorso di senso attraverso le tracce di tensione del moderno, i segni di esaurimento del paradigma della modernità, i punti di cedimento, le smagliature della dialettica e gli annunci di un *oltre* sempre intravisto. Tracce registrate collegando le esperienze diverse e distanti che le hanno prodotte, inseguite come

emergenze puntuali e locali che vanno a formare un mosaico simultaneo di sintomi; privilegiando contiguità concettuali, nessi tematici e analogici, interazioni e collegamenti spaziali, giudicati piú rilevanti, ai fini della ricostruizione del quadro, della definizione delle serie cronologiche e della ricostruzione dettagliata dei contesti.

I movimenti di dissoluzione e ricombinazione delle forme del moderno sono segnati su una mappa tracciata nell'atto di coprire lo spazio, rappresentati da una cartografia empirica, disegnata non secondo una visione prospettica e aerea, ma come il diario di un attraversamento, un portolano che registra le tappe delle navigazione e inventa la propria traiettoria percorrendola. Le giustapposizioni dei materiali analizzati sono organizzate secondo un montaggio allestito per "dare la parola" ai testi, mostrati come documenti dei contesti: la traccia argomentativa è affidata al procedere discorsivo, la cognizione complessiva dei processi si staglia a partire da una descrizione "in re" degli slittamenti delle forme e dei significati. Alle formulazioni metadiscorsive e generalizzanti è stata preferita l'opzione di un "racconto" ermeneutico che dispone i materiali teorici e letterari seguendo lo svolgimento di una trama concettuale, componendoli in diverse e compresenti costellazioni di senso. Il risultato è una rappresentazione sincronica e "morfologica", costruita sulla combinazione di eventi singolari, che sacrifica in parte la descrizione diacronica dei processi. Si tratta di un'impostazione che determina una serie di sfocature della prospettiva storica: un difetto, calcolato come rischio e consegnato qui come problema da riconsiderare in una eventuale e auspicata genealogia del postmoderno.²⁷

La ricerca si divide in tre parti: nella prima si ricostruiscono i fenomeni che, nel corso del Novecento, hanno modificato l'immagine del libro, la sua forma simbolica, la sua funzione e le sue articolazioni concettuali, per mostrare come la ristrutturazione materiale dello spazio del libro, sulla quale si ripercuotono le trasformazioni del contesto mediale,

²⁷ Fa parte di una scelta metodologica, tuttavia, l'idea di incrinare la rappresentazione lineare e causale delle determinazioni temporali, per una messa in discussione, del resto acquisita da tempo, della concezione tradizionale, meccanica, dei rapporti tra presente e passato: "Si può dire che l'interpretazione, in termini di una cadenza analitica, delle nostre operazioni intellettuali esprima un rapporto di subordinazione del presente rispetto al passato. Essa sembra certificare la presenza di un disciplinamento del linguaggio mediante l'esclusione e il divieto delle possibilità alternative. Le questioni del *prima* e del *dopo* nelle argomentazioni, nei rapporti di subordinazione delle conclusioni o conseguenze rispetto ai principi o premesse manifestano l'intrusione impropria dei rapporti di causa ed effetto, – propri dei fenomeni fisici, e quindi di rapporti di potere, di dominio, – nell'ambito delle connessioni linguistico-concettuali, in vista di scopi che concernono il disciplinamento socio-culturale della condotta degli uomini. Sembra che il nostro presente debba ancorarsi a condizioni precedenti: il presente diviene così una mera estensione del passato. Il presente appare già da sempre nel passato. Ciò che *facciamo ora* è il presente, ma la tradizionale strategia di disciplinamento culturale lo legittima non per quello che esso è effettivamente – cioè per una pratica operativa e costruttiva che ha come requisito indispensabile scelte, nuove decisioni – ma come la rievocazione di un passato intellettuale." (Aldo Gargani, *Introduzione*, in Gargani, Ginzburg, Lepschy, Orlando, Rella, Strada, Bodei, Badaloni, Veca, Viano, *Crisi della ragione*, a cura di Aldo Gargani, Einaudi, Torino 1979, pp. 4-55: 35).

determini una ridefinizione profonda delle forme espressive e delle tipologie discorsive, che include anche le convergenze e le sovrapposizioni tra spazio della letteratura e spazio della critica. Convergenze che si manifestano nella costruzione di dispositivi ibridi, “prosimetri” critico-letterari che rappresentano nella loro articolazione concettuale e materiale la compresenza e l’interazione di testo e commento: come avviene, a livello macroscopico, nelle antologie, alla cui fenomenologia novecentesca è dedicata la seconda parte. Chiude, nella terza parte, un approfondimento monografico sulla critica di Cesare Garboli: saggista anomalo e inquieto, scrittore “paratestuale” la cui esigenza espressiva si attiva quando entra in contatto con un’altra parabola vitale e creativa, spesso ricostruita per via narrativa, trasformata nel testo di una nuova scrittura, una scrittura *servile* che testimonia delle esperienze profonde, biografiche e biologiche, connesse ai processi della creazione.

La critica di Garboli segna un punto estremo di tensione interna alla tradizione umanistica. Garboli attraversa l’intero patrimonio della cultura occidentale, ne domina i temi, il socioletto, gli stilemi, le strategie di concettualizzazione. Eppure è continuamente attratto dai margini, dai bordi, dai residui di esistenza che la cultura non riesce a verbalizzare. Garboli decentra il suo sguardo, non lo fissa al centro della pagina, ma lo lascia scorrere verso gli angoli, verso il punto in cui il libro si sfalda a contatto con “tutto il resto”, si espone alle inerzie e alle opacità della vita.

La conflittualità istituita da Garboli nei confronti delle modalità di approccio ai testi letterari “prospettiche” e oggettivanti, tipiche della modernità, si sintetizza nel giudizio severo che sul suo “anti-metodo” formula Pier Vincenzo Mengaldo, ovvero il critico che, a partire da una radicata competenza tecnica e linguistica, ha saputo descrivere le continuità della “tradizione del Novecento”, attraverso un’analisi della parola tutta interna ai testi, aderente ai fenomeni del linguaggio e della lingua letteraria, ricongiunta senza fratture al corpo dello svoglimento storico della tradizione di lungo periodo. Se la vocazione originaria di Garboli è quella di “intrecciarsi all’autore”, le sue categorie critiche diventano “omologhe” a quelle che gli scrittori “sprigionano da sé.” Secondo Mengaldo, Garboli pratica un’intelligenza degli autori (e non delle opere) che procede attraverso l’evocazione di “antimodelli”, in qualche modo già contenuti nella fisionomia dello scrittore indagato: questi “sdoppiamenti interni o esterni,” tuttavia, “piú che compresenze dinamiche di opposti fanno di annullamento dei contrari; sono appena il moto della stasi.” La sostanza delle relazioni critiche stabilite da Garboli si risolve, per Mengaldo, in una identità, un movimento apparente che lascia il critico sul posto, e autorizza il sospetto che “questo orizzonte statico possa spiegare proprio ciò che nella fisionomia critica di Garboli ne

appare l'opposto – e comunque sembra caratterizzarla – pedinamento, moto, inseguimento.”²⁸ L'ostinazione con la quale Garboli si applica a cercare fuori dalla realtà del testo, in una zona di compromissione biografica e di complicità creativa, le ragioni della scrittura, è sentita da Mengaldo come il punto morto tanto della “differenza” critica, quanto della “specificità” letteraria.

7. Carlo Ginzburg attribuisce a Cesare Garboli una lotta sotterranea contro un “antagonista segreto”, il confronto con un avversario privilegiato in quanto emblema e somma del sapere letterario, tecnico e specialista della parola: Gianfranco Contini, ovvero lo studioso che, quando Garboli si affaccia nel mondo letterario, “è riconosciuto da tempo come il maggior critico della propria generazione: l'unico che sia capace di affrontare con rigore filologico e audacia sperimentale testi dislocati in un arco cronologico amplissimo, dal Medioevo ai contemporanei.”²⁹

Garboli osserva con inquietudine la fulminea e schiacciante sintesi della tradizione incarnata da Contini, cerca uno scarto laterale, una fuoriuscita dalla dimensione separata della letteratura come disciplina, e la trova nello statuto doppio, ambiguo, della parola teatrale: “attraverso il teatro delle cantine e quello dell'amatissimo Molière, attraverso traduzioni messe in scena e recensioni, Garboli arrivò a ripensare il proprio rapporto con la letteratura del Novecento.”³⁰ La recitazione diventa la metafora dell'esistenza incerta e provvisoria della testualità, la cui definizione è sabotata dalla fuga verso una dimensione nella quale la parola *vive*, incarnandosi nel corpo dell'esecutore. Ma diventa anche un'immagine della natura ibrida del reale, concepito come una contaminazione spuria di fattuale e immaginario, e comprensibile soltanto iniettando nella realtà il reagente della finzione, e viceversa. Infine, il teatro si rivela una figura isomorfa della critica: come un attore, il critico *interpreta* il testo eseguendolo e ricreandolo.

La rappresentazione della letteratura come luogo fantasmatico dell'inconsistenza è respinta da Garboli attraverso il rifiuto di una concezione immateriale del testo, della testualità come pura virtualità incorporea: per Garboli il testo è un corpo e *ha* un corpo, la scrittura è una traccia materiale *secreta* dall'esistenza, e per comprenderla non è possibile prescindere

²⁸ Pier Vincenzo Mengaldo, *Cesare Garboli*, in Id., *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 98-101.

²⁹ Carlo Ginzburg, *Cesare Garboli e il suo antagonista segreto*, a cura di Valerio Bonfante e Paola Panicci, con la collaborazione di Laura Desideri, Comune di Empoli, Premio letterario Pozzale – Luigi Russo, Empoli 2012, p. 6. Il testo è stato letto da Carlo Ginzburg l'11 dicembre 2005 a Empoli in apertura della cerimonia di premiazione della 53ª edizione del Premio letterario Pozzale – Luigi Russo.

³⁰ Ivi, p. 9.

dalla sua incarnazione. La riproducibilità tecnica ha reciso il legame tra i testi e la loro *situazione*, tra il testo e le condizioni concrete nelle quali la scrittura si incide nel mondo, producendo oggetti, pezzi unici originariamente analoghi ai prodotti delle arti figurative. Restaurando questo legame, Garboli si pone di fronte alle carte autografe di Pascoli come davanti a manufatti artistici, disegni o incisioni in cui il significato della poesia non è separabile dal gesto dell'esecuzione, e la sostanza verbale non si può astrarre dalla composizione materiale. L'archeologia pascoliana di Garboli è l'immersione in una stratigrafia poetica fatta di testimoni tutti contemporaneamente validi, tutti legittimati dalla loro esistenza fisica, dalla loro *presenza*: le poesie sono tracce di un'esperienza, indizi materici, sopravvivenze della realtà vissuta del poeta. Gli autografi sono documenti di per sé, parlanti nella loro consistenza, e non un mero supporto, non lo scarto trascurabile di un lavoro variantistico del quale resta soltanto un grafico di energia poetica, la linea di un movimento che segue le metamorfosi del testo come entità dinamica *astratta* dalle sue incarnazioni.

Gli spogli pascoliani di Garboli, insomma, rappresentano un momento del confronto con l'antagonista segreto, Gianfranco Contini, e la sua "critica degli scartafacci".³¹ Con l'enfaticizzazione della dimensione corporea del testo, della fisicità della scrittura, Garboli "si congedava dall'idea novecentesca di letteratura che aveva avuto in Contini un interprete altissimo."³² L'antagonista segreto di Garboli allora può essere precisato, e allo stesso tempo "generalizzato": oggetto del suo rifiuto è la tradizione stessa del moderno, che veicola un'immagine fantasmatica della letteratura, affidata a sistemi di trasmissione e virtualizzazione della conoscenza dei quali la riproducibilità tecnica è il prototipo concettuale. Alla smaterializzazione della scrittura, all'interpretazione puramente potenziale del testo, Garboli contrappone il corpo a corpo del critico con l'opera, il corpo del critico-attore che recita, e quindi *incarna*, un testo che esiste soltanto nello spazio dell'esecuzione. All'astrazione della scrittura dalla contingenza Garboli oppone una concezione *incorporata* della creatività, e in questa opposizione si dispiega il significato del suo "antagonismo segreto" nei confronti della modernità.

³¹ Mentre trovano una qualche convergenza rispetto alle formulazioni più radicali della critica genetica di area francese, inclini ad attribuire significato autonomo e compiuto a tutte le fasi redazionali di un testo che si siano *realizzate*, concretizzate in un supporto materiale, la cui evidenza garantisce un livello di coerenza strutturale e certifica una forma di esistenza "storica" del testo. Cfr. *infra* il capitolo *Il libro come forma simbolica. La critica nel tessuto del testo*.

³² Carlo Ginzburg, *Cesare Garboli e il suo antagonista segreto*, p. 13.

8. La granitica metafisica del moderno alla quale Garboli oppone la propria diserzione critica trova un'obiezione decisiva in un saggio, certamente noto a Garboli, nel quale Carlo Ginzburg ricostruisce la genealogia del "paradigma indiziario" in quanto strategia conoscitiva fondata sulla singolarità, sulla materialità della traccia, sulla concretezza delle *spie* del significato. Un paradigma che sopravvive come un fossile della preistoria cognitiva, attraversa i secoli e diventa alla fine del Novecento la sola alternativa possibile alle analisi quantitative e generalizzanti tipiche degli apparati tecnico-burocratici della modernità. Un modello "largamente operante di fatto anche se non teorizzato esplicitamente", ma utile per "uscire dalle secche della contrapposizione tra 'razionalismo' e 'irrazionalismo'".³³

Allineando le declinazioni convergenti di una "scienza dei segni" che affiora dalla lettura dei sintomi di Freud, dall'interpretazione degli indizi di Sherlock Holmes, dal riconoscimento dei dettagli pittorici di Morelli, Ginzburg segnala la possibilità di un'ermeneutica del particolare, dello scarto e del residuo, che valorizza i segnali minimi prodotti nelle pause della coscienza, le emergenze che sabotano la compattezza dell'organizzazione razionale e formale. Il paradigma indiziario costituisce un sapere che consente di "risalire da dati sperimentali apparentemente trascurabili a una realtà

³³ Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Id., *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986, pp. 158-210: 209. Il saggio è stato pubblicato originariamente nel già citato volume *Crisi della ragione*, cit., pp. 59-106, che rappresenta una vera e propria mappa delle risposte "italiane" alla crisi di esaurimento del moderno, alla ricerca, dice il sottotitolo, di "nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane." Scrive Gargani introducendo il volume: "La razionalità, di cui si dichiara la crisi sul suolo delle esperienze culturali e scientifiche così come su quello delle esperienze sociali, corrisponde a un'immagine nella quale non siamo più disposti a rappresentare e a disciplinare i fenomeni della nostra condotta intellettuale. Come dire che un intero sistema di regole, requisiti e modelli di tale condotta è stato, ed è tuttora, sottoposto a revisione. Di un paradigma di razionalità sanzioniamo la crisi e ne definiamo un'immagine perché ne siamo già al di fuori, avendone tracciato perlomeno implicitamente i limiti." (Aldo Gargani, *Introduzione*, cit., p. 5). Il libro allinea una serie di tentativi, che coincidono con gli esperimenti di alcuni dei più importanti pensatori del secondo Novecento italiano, di anettere al campo della razionalità esperienze e possibilità conoscitive ignorate dall'epistemologia classica, con l'intento di andare oltre "la cieca obbedienza a uno stile intellettuale insediato nella tradizione e nei linguaggi istituzionalizzati perché la scelta e il bisogno di accostare il pensiero, la scrittura o la ricerca scientifica a un contatto più ravvicinato con le forme della nostra vita, impongono di forzare il sistema delle convenzioni che hanno sino allora disciplinato il nostro modo di guardare la realtà. Avvertiamo quelle convenzioni come un logoro artigianato perché vogliamo essere grandi nel nostro tempo e non nella ritualizzazione del passato." (Ivi, p. 44). La crisi della razionalità allora diventa "la percezione che *la casa del nostro sapere* è di fatto disabitata perché, trasformandosi i rapporti sociali, i rapporti tra uomini e donne, tra genitori e figli, tra istituzioni e governati, anche il nostro sapere nella politica, nella musica, nella letteratura, nella scienza risulta trasformato. Quella crisi è tracciata nella situazione in cui sentiamo un accumulo di energie che vanno oltre le regole e convenzioni saturate, con le quali coincidevano, per così dire, gli estremi della nostra consapevolezza. È in questa situazione di transizione che si esperisce l'impressione che vi sia un sapere non esplicitato o non portato pienamente a coscienza al di là di quello di cui disponevamo." (Ivi, p. 46). Seguendo il corso successivo della cultura italiana, resta il sospetto che il programma di esplicitazione dei saperi sommersi si sia in diversi punti bloccato, che non si sia compiuto il progetto di "estendere le regole della grammatica", di "procedere secondo nuove proiezioni che il sistema delle convenzioni in uso è insufficiente a codificare." Nella migliore delle ipotesi, i lavori che dovevano seguire all'esortazione di Gargani sono da considerarsi ancora in corso: "Noi estendiamo, allora, la sintassi delle nostre imprese intellettuali e ci liberiamo anche da una servitù." (Ivi, p. 48)

complessa non sperimentabile direttamente”, ricostruita disponendo i dati “in modo tale da dar luogo a una sequenza narrativa.”³⁴

Ginzburg individua una costellazione di pratiche fondate su una ermeneutica del racconto, sulla lettura narrativa della traccia, che vanno dall’arte divinatoria alla semeiotica medica, e discendono tutte dal “gesto forse piú antico della storia intellettuale del genere umano: quello del cacciatore accovacciato nel fango che scruta le tracce della preda.”³⁵ In alternativa al paradigma scientifico dominante, quantitativo e statistico, basato sulla reiterabilità dei fenomeni e sulla formulazione di leggi generali, Ginzburg propone un gruppo di saperi qualitativi, “che hanno per oggetto casi, situazioni e documenti individuali, *in quanto individuali*, e proprio per questo raggiungono risultati che hanno un margine ineliminabile di aleatorietà.” La stessa aleatorietà connessa originariamente allo statuto epistemologico delle scienze umane, dalla filologia alla storia, orientate a una conoscenza “indiretta, indiziaria, congetturale.”³⁶

Ginzburg indica al lettore, e al lettore particolarmente *sensibile* che trova in Garboli, una via per risalire la “drastica selezione – destinata a ridursi ulteriormente – dei tratti pertinenti” che ha portato a identificare nell’oggetto di studio delle pratiche letterarie un testo completamente immateriale, “depurato da ogni riferimento sensibile”: “dapprima furono considerati non pertinenti al testo tutti gli elementi legati all’oralità e alla gestualità; poi, anche gli elementi legati alla fisicità della scrittura.”³⁷ Rifiutando la virtualizzazione del testo implicita nella sua riproducibilità tecnica, Garboli sottrae la letteratura a una potenziale attrazione nel campo delle scienze quantitative, per restituirla a una scienza dell’individuale che diventa, nel contesto della crisi della ragione statistica e delle forme di generalizzazione del moderno, un possibile strumento di comprensione di contesti a complessità crescente. “Se le pretese di conoscenza sistematica appaiono sempre piú velleitarie, non per questo l’idea di totalità dev’essere abbandonata. Al contrario: l’esistenza di una connessione profonda che spiega i fenomeni superficiali viene ribadita nel momento stesso in cui si afferma che una conoscenza diretta di tale connessione non è possibile. Se la realtà è opaca, esistono zone privilegiate – spie, indizi – che consentono di decifrarla.”³⁸

Il paradigma conoscitivo proposto da Ginzburg sembra l’unico in grado di costruire percorsi di senso e attivare connessioni dentro la vertiginosa co-implicazione della

³⁴ Carlo Ginzburg, *Spie*, cit., p. 166.

³⁵ *Ivi*, p. 169.

³⁶ *Ivi*, pp. 170-171.

³⁷ *Ivi*, p. 171-172.

³⁸ *Ivi*, p. 191.

semiosfera nella quale è immersa la società tardomoderna, in cui le interferenze comunicative disattivano gli strumenti tradizionali di indagine storica, le lenti che potevano selezionare alcuni “oggetti” (le istituzioni, gli avvenimenti, le grandi personalità politiche o artistiche, le opere) lasciando tutto il resto sullo sfondo. Il paradigma indiziario ha rivelato che lo scarto, la traccia secondaria e involontaria, può portare in primo piano i dettagli, rovesciando i rapporti di forza e ridisegnando i contesti della ricostruzione storica.

Cesare Garboli applica questa “scienza del residuo” alla propria ricerca critica, non tanto, o non solo, indagando esperienze letterarie marginali, ma indagando il margine di ogni esperienza letteraria. Rifiuta le generalizzazioni, non conosce altro metodo che non sia una lettura “responsiva” della irriducibile individualità della scrittura che ha davanti e della vita che l’ha prodotta. Descrivendo la creazione come un fatto *incorporato*, nella fisicità dei processi mentali e biologici e nella materialità del supporto, rifiuta la virtualizzazione integrale e la riproduzione seriale degli oggetti culturali, e dei loro *sensi*. Ricollocando la scrittura nella realtà dell’esistenza, richiama continuamente il lettore fuori dal mondo immaginario allestito dalla letteratura, e spesso assunto dalla società come anestetico. Segue da vicino, ricalcandolo, il percorso dello scrittore, e si china a raccogliere tutte le “tracce” sfuggite alla formalizzazione, rimaste impigliate nel reale, tutti gli indizi che possono produrre, indicando l’*esterno* del testo, il suo “resto”, un *depistaggio* rispetto ai significati intenzionali depositati dall’autore. E infine si rappresenta come personaggio in fuga dalla modernità, come scarto o residuo egli stesso, come relitto di una civiltà, escluso che si esilia e si apparta, affermando la definitiva illeggibilità del mondo, che appunto può essere recuperato solo nella sua negazione, per frammenti e scorie, rintracciando i momenti impuri della verbalizzazione, quando la parola non si è ancora spenta nella lettera.

9. Nel 1978, durante il sequestro Moro, Garboli è impegnato nell’allestimento di un *Don Juan* con la compagnia di Carlo Cecchi. Il testo di Molière, tradotto da Garboli, si rivela disseminato di trappole, non si lascia rappresentare, le sue correnti vitali non accettano di *chiudersi* nella forma teatrale. La messa in scena va incontro a un esito fallimentare: “Lo spettacolo andò in porto, ma lasciando tutti scontenti. La compagnia si sciolse quando già era arrivata la notizia dell’assassinio di Moro. Non era quello il momento per misurare il fallimento di uno spettacolo. Ricordo però che uscendo da Siena non presi la strada di

Roma, dove abitavo da trentaquattro anni, ma cambiai domicilio, come succede a quelli che escono per comprare le sigarette e nessuno li vede piú.”³⁹

Durante lo svolgersi dell'evento traumatico che segna per l'Italia il punto estremo delle dinamiche novecentesche, attivando un groviglio di narrazioni che determinano la definitiva *indecifrabilità* del contesto politico e culturale, immettendo il paese nella sua irreversibile mutazione postmoderna, Garboli esce “per comprare le sigarette” e non torna piú, si sottrae allo schema che ha organizzato fino a lí la sua esistenza, pubblica e privata. Scompare come un fantasma della cronaca, uno stereotipo cinematografico, come potrebbe accadere al personaggio di un romanzo di genere. E come accade a Jimmy, il padre fantasmatico la cui ombra percorre *Underworld*, il romanzo di Don De Lillo considerato una delle rappresentazioni letterarie piú compiute della condizione postmoderna. De Lillo sceglie di collocare nel nucleo di dolore del romanzo un espediente narrativo abusato, il cliché del padre che abbandona la famiglia senza lasciare traccia di sé, forse scappato o forse ucciso, comunque irrimediabilmente assente. In un mondo completamente raddoppiato nella semiosfera, continuamente sovrascritto dai segni che lo attraversano, ridefinito dalle parole, dai marchi, dalle voci, dalle trasmissioni radiotelevisive, dalle immagini, da un incrociarsi labirintico di storie che scorrono una accanto all'altra sfiorandosi, intrecciandosi, sovrapponendosi senza un significato percepibile, anche un elemento così logorato dalla finzione, l'uomo che esce per comprare le sigarette e non torna, può assumere una funzione di verità, può diventare il dettaglio enigmatico che riverbera come una sfumatura di inquietudine nell'inconscio della narrazione globale.

Il mondo è immerso nell'immaginario, è tenuto insieme dal collante delle finzioni, e non è piú possibile separare ciò che è reale dai simulacri della realtà, dalle immagini prodotte dall'uomo. Perfino la natura è una proiezione culturale, e nel grembo del deserto gli uomini lavorano alla sofisticazione suprema, preparano la bomba che può distruggere il mondo e insieme lo conserva immobilizzandolo nella finzione dell'equilibrio: il nemico, l'altro, non è bloccato tanto dalla realtà concreta degli armamenti nucleari, dalla bomba in sé, quanto dal racconto della bomba, dalla sua collocazione e proliferazione nella realtà dell'immaginario. Anche la bomba atomica, nel sistema semiotico del romanzo, è un espediente retorico, un racconto collettivo costituito da una miriade di racconti individuali, il cui funzionamento è dato proprio dalla mistione indistricabile di menzogne ed elementi

³⁹ Cesare Garboli, *Prefazione*, in Anonimo del XVII secolo, *La famosa attrice*, a cura di Cesare Garboli, Adelphi, Milano 1997, pp. 9-102: 17-18.

reali, di segreti di Stato e chiacchiere. Lo statuto integralmente finzionale del mondo favorisce lo sviluppo di contronarrazioni che, anziché ristabilire, come vorrebbero, una *verità* completamente irrecuperabile, contribuiscono a infittire il groviglio dei segni nel quale resta imprigionata ogni possibilità ermeneutica. La *dietrologia*, che De Lillo presenta come una parola, e una pratica, eminentemente italiana, è una sorta di degradazione paranoica, adattata alle esigenze della comunicazione di massa, del paradigma indiziario. È il tentativo di leggere, attraverso tracce nascoste e inintenzionali, l'opacità del mondo.

Frastornato dal rumore di fondo della semiosfera (il “rumore bianco” di un altro romanzo di De Lillo, la nube di segni che contamina l'atmosfera e si insinua nelle pieghe più riposte del quotidiano), l'interprete non può più credere a nessuna forma di immanenza dei testi, non può più considerare i fenomeni nel loro isolamento, nella loro separatezza e indipendenza dai contesti. Deve imparare a tenere conto di tutte le interferenze, deve stabilire connessioni là dove apparentemente regna il caos, una nebulosa di segni irrelati. L'interprete è di nuovo il cacciatore primordiale, torna a compiere il gesto intellettuale ancestrale, una lettura *fattuale* della singolarità dei segni, precedente a ogni concettualizzazione. Seguire il filo di spie, tracce, indizi, come, in *Underworld*, la storia di una palla da baseball, è il solo modo per trovare un orientamento nel magma di una complessità altrimenti illeggibile.

Prima parte – La critica nello spazio del libro

Le idee un tempo venivano dal basso. Adesso sono dappertutto sopra di noi, a collegare universalmente cose e griglie.

Le combinazioni binarie bianco-nero sí-no zero-uno eroe-vinto.

E i due uomini di fianco al presidente nella foto appesa alla parete della baracca. Quello alto e bello, e l'immigrato dalle sopracciglia cespugliose. Avrebbe benissimo potuto essere una foto di Oppenheimer e Teller con il corpo unto di olio solare che citano vicendevolmente brani di scritture indù.

Om non fa rima con bomb. È solo un'impressione.

Morte e magia, ecco cos'è il fungo. O morte e vita immortale. La psilocibina è un composto ottenuto da un fungo messicano che può trasformare l'anima in materiale da fissione, secondo gli studiosi del fenomeno.

Loro sono dappertutto allo stesso tempo, collegati all'infinito, e si finisce col semicredere alle cose più improbabili perché sarebbe stupido non farlo.

Tutta la tecnologia fa riferimento alla bomba.

Seduto nella polvere, con gli occhi aperti, Matt si rese conto che il sole stava sorgendo dietro di lui e si chiese cosa volesse dire.

Voleva dire che per tutto quel tempo era stato girato dalla parte sbagliata.

Don De Lillo, *Underworld*, 1997

1. “Piú che prendere la parola, avrei voluto esserne avvolto, e portato ben oltre ogni inizio possibile.”⁴⁰ L’inquietudine che precede il momento di diventare soggetto del discorso è legata, per Foucault, al presentimento di “poteri e pericoli” che si celano nella presa della parola, al sospetto che si compiano “lotte, vittorie, ferite, dominazioni, servitú attraverso tante parole”, e alla consapevolezza che in definitiva la produzione del discorso sia “controllata, selezionata, organizzata e distribuita tramite un certo numero di procedure.” Della stessa inquietudine partecipa, o dovrebbe partecipare, la critica, che dispone le procedure che organizzano il discorso letterario, e si esercita attraverso forme diverse di *presa della parola* e di messa in prospettiva del discorso altrui: strategie di appropriazione, se è vero che il discorso non è soltanto ciò che traduce, ed esprime, le lotte e i sistemi di dominazione, ma è soprattutto “ciò per cui, attraverso cui, si lotta, il potere di cui si cerca di impadronirsi.”⁴¹ La critica è un gesto che attualizza una “volontà di verità”, una partizione del discorso che seleziona una serie di elementi e di eventi secondo un ordine fondato su significati sempre oggetto di conflitto e contrattazione. Un gesto parziale che si presenta come “forza dolce e insidiosamente universale”, occultando la propria natura di “prodigioso macchinario destinato a escludere.”⁴²

L’acquisizione di una nuova consapevolezza teorica della funzione ermeneutica è un sintomo dei fenomeni che, nel corso del Novecento, determinando un sensibile aumento della complessità dell’insieme dei discorsi, sempre piú stratificato e interrelato, hanno chiamato la critica a elaborare strategie sofisticate e “intense” di partizione, selezione, inclusione ed esclusione dei testi. La sostanziale riformulazione dei paradigmi epistemologici registrata in ambito filosofico e scientifico ha accentuato la centralità e la pervasività delle pratiche critiche nella definizione del campo culturale.

Nel contesto di un sistema comunicativo tendente a una progressiva integrazione e unificazione di tutti i media, il lavoro di “taglio”, estrazione e riagggregazione operato dalla critica nel corpo dei testi è stato decisivo per la configurazione dello spazio concettuale e materiale percorso dalla scrittura. Sfruttando i varchi aperti nella compattezza delle tipologie testuali dalla rarefazione della forma-libro come principio unitario di

⁴⁰ Michel Foucault, *L’ordine del discorso*, in Id., *L’ordine del discorso e altri interventi*, nuova edizione, Einaudi, Torino 2004, pp. 1-40: 3. Il saggio è la trascrizione della lezione inaugurale al Collège de France tenuta da Foucault il 2 dicembre del 1970.

⁴¹ Ivi, p. 5.

⁴² Ivi, pp. 10-11.

organizzazione dei contenuti, la critica ha *preso le parole* per combinarle e disporle, inseguendo aggregazioni mobili e provvisorie del senso, e favorendo lo sviluppo di forme di testualità ibride.

2. Uno dei tratti fondamentali della pratica critica nella tarda modernità consiste nell'attitudine a *criticarsi*, a includere tra gli oggetti di ricerca, tra i problemi da affrontare, il proprio statuto, tematizzando la propria implicazione nei processi di determinazione dei significati. In sede teorica cresce la consapevolezza che quando "prende la parola" la critica esercita un potere: partecipa attivamente alla costruzione dei discorsi e del loro funzionamento, produce un'interferenza sui fenomeni che si propone di descrivere e valutare.

Dentro il campo linguistico generale, ha spiegato Bourdieu, che regola le dinamiche del parlare comune, si ritaglia un campo particolare, che richiede un capitale specializzato di strumenti d'espressione: è il campo letterario, entro il quale viene regolata la circolazione dei discorsi scritti e *pubblicabili* in quanto convalidati esteticamente. Chi controlla gli strumenti di produzione di questo discorso, "le figure di parole o di pensiero, i generi, i modi o gli stili legittimi e, più in generale, tutti i discorsi votati a 'rappresentare l'autorità', citati come esempi nell'*uso corretto*", detiene "un potere sulla lingua, sui singoli utilizzatori della lingua e anche sul loro capitale."⁴³ La critica detiene questo potere: è un'attività di ripartizione interna del campo letterario, regola la distribuzione dei discorsi, definisce la gerarchia dei parlanti, le relazioni tra i poteri linguistici, la posizione di ognuno rispetto alla presa della parola, innescando una catena di attività normative che si trasmettono per gradi e informano anche le pratiche dell'insegnamento.⁴⁴

Prendendo la parola al Collège de France, per inaugurare la cattedra di Semiologia letteraria, il 7 gennaio del 1977 Roland Barthes piega la propria *lectio* a una riflessione sui dispositivi dell'insegnamento, sui rapporti di potere inscritti nella trasmissione del sapere, e nella scrittura stessa, e su come tentare di eluderli. Come in una fulminea sintesi dell'epoca, alla fine di un decennio scosso dall'esplosione della protesta globale la contestazione

⁴³ Pierre Bourdieu, *La parola e il potere. L'economia degli scambi linguistici*, Guida, Napoli 1988, p. 37.

⁴⁴ "Cos'è, dopo tutto, un sistema d'insegnamento, se non una ritualizzazione della parola; se non una qualificazione e una assegnazione dei ruoli per i soggetti parlanti; se non la costituzione d'un gruppo dottrinale almeno diffuso; se non una distribuzione e un'appropriazione del discorso coi suoi poteri e i suoi saperi? Che cos'è la 'scrittura', se non un simile sistema di assoggettamento, che assume forse forme un po' diverse, ma le cui grandi scansioni sono analoghe?" (Michel Foucault, *L'ordine del discorso*, cit., p. 23). Sull'insegnamento come dispositivo di riproduzione delle strutture linguistiche, culturali e sociali cfr. Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, *La riproduzione. Elementi per una teoria del sistema d'insegnamento*, Minuit, Paris 1970.

dell'istituzione si insedia nel cuore dell'istituzione.⁴⁵ Per Barthes il Collège rappresenta “un luogo di cui si può dire in tutta coscienza che è *al di fuori del potere*”, in quanto le uniche occupazioni del docente sono “cercare e parlare – direi anzi volentieri: sognare ad alta voce la propria ricerca –, e non giudicare, scegliere, promuovere, asservirsi a un sapere imposto dall'alto”. Ma la garanzia (comunque ambigua) del luogo non basta a immunizzare dalla volontà di *prendere*: “il potere (la *libido dominandi*) è lí, nascosto tra le pieghe di ogni discorso”,⁴⁶ e solo un esercizio permanente di critica delle *strutture* può eluderne gli effetti paralizzanti.

Il potere è plurimo (il suo nome è Legione, come quello di Satana nel vangelo di Marco), e si dispiega dentro la facoltà che definisce la storia umana in tutte le sue articolazioni: il linguaggio, che attraverso le sue predeterminazioni grammaticali, paradigmatiche e sintagmatiche, “obbliga a dire”.⁴⁷ Non ci si può sottrarre al linguaggio, perché non esiste un *fuori*: l'unica possibilità è il sabotaggio interno, l'azione di slittamento esercitata sulla lingua attraverso la “letteratura”, attraverso l'esercizio della creatività, che determina quella “responsabilità della forma” che è, per Barthes, la sola declinazione dell'impegno davvero rivoluzionaria.⁴⁸ L'ipotesi utopica e letteralmente *an-archica* di Barthes è che la lingua funzioni “*secondo la verità del desiderio*”, senza uniformazioni coatte,⁴⁹ in un continuo processo di spostamento che deve trasferire lo scrittore, e analogamente colui che insegna, sempre lí dove non è atteso, in modo che la sua *presa sulla parola* possa essere continuamente vanificata.⁵⁰

⁴⁵ “Il maggio '68 ha reso palese la crisi dell'insegnamento: i vecchi valori non si trasmettono piú, non circolano piú, non impressionano piú; la letteratura è desacralizzata, le istituzioni non hanno la forza di proteggerla e di imporla come il modello implicito dell'umano. Se vogliamo, non è che la letteratura sia distrutta; è che *non è piú custodita*: è perciò il momento di farsi sotto. La semiologia letteraria sarebbe quindi quel viaggio che permette di sbarcare in un paesaggio libero perché senza eredi: a difenderlo non vi sono né angeli né draghi; lo sguardo può allora posarsi, non senza perversità, su cose antiche e belle, il cui significato è astratto, sorpassato: momento decadente e al tempo stesso profetico, momento di dolce apocalisse, momento di sublime godimento.” (Roland Barthes, *Lezione*, lezione inaugurale della cattedra di Semiologia letteraria del Collège de France pronunciata il 7 gennaio 1977, Einaudi, Torino 1981, pp. 31-32). Sul significato della lezione di Barthes cfr. Carlo Ossola, *Roland Barthe au Collège de France: leçons de la “Leçon”*, “Lettere italiane”, 1, 2001, pp. 24-38.

⁴⁶ Roland Barthes, *Lezione*, cit., p. 5. Certo la petizione di principio di Barthes non è pacifica: prima di lui Sartre aveva rifiutato una cattedra al Collège proprio per sottrarsi a una forma di complicità con le istituzioni.

⁴⁷ Ivi, p. 9.

⁴⁸ “Non resta altro, se mi è dato dire, che barare con la lingua, che truffare la lingua. Questa truffa salutare, questa finezza, questa magnifica illusione, che permette di concepire la lingua al di fuori del potere, nello splendore di una rivoluzione permanente del linguaggio, io la chiamo: *letteratura*.” (Ivi, pp. 10-11).

⁴⁹ Ivi, p. 18.

⁵⁰ “Dal momento che, come ho cercato di suggerire, questo insegnamento ha per oggetto il discorso colto nella fatalità del suo potere, il metodo non può realisticamente vertere che sui mezzi atti a vanificare, a sminuire, o per lo meno ad attenuare questo potere. E io mi persuado sempre di piú, sia scrivendo, sia insegnando, che l'operazione fondamentale di questo metodo di sminuimento è, se si scrive, la frammentazione, e, se si espone, la digressione, ovvero, per dirla con una parola preziosamente ambigua: *l'excursus*.” (Ivi, p. 33).

Alla critica dunque viene suggerito un “metodo” di riformulazione continua del significato che assume la finzione come modello esplicito.⁵¹ All’origine del quale c’è sempre un fantasma, un vuoto che fa eco dentro il pieno del potere. L’utopia di Barthes vuole deviare “dal luogo in cui lo si sta aspettando, che è il luogo del Padre, sempre morto”⁵², e così sfida (ignorandolo) il potere di stabilizzazione implicito nell’economia degli scambi linguistici, così come sarà descritta da Bourdieu, e secondo la quale ogni violazione dei codici dominanti viene riassorbita da una conseguente modificazione ed estensione del campo. Nella rete onnicomprensiva del linguaggio, quindi, anche i sabotaggi vengono rifunzionalizzati: la critica non può sottrarsi del tutto alla sua contiguità con il potere.

Il 23 aprile del 1982, mentre fuori i venti utopici si stanno smorzando, Pierre Bourdieu prende la parola nello stesso luogo che aveva accolto le parole di Barthes, il Collège de France, e “ripiega” il ragionamento del predecessore, sottoponendo a verifica strutturale la sua stessa ipotesi eversiva. A partire dal titolo, che “doppia” e critica la *Lezione* di Barthes, e innesca una suggestiva triangolazione con la lezione inaugurale di Foucault, pronunciata dieci anni prima (2 dicembre 1972), la *Lezione sulla lezione* di Bourdieu approfondisce e sistematizza il metainterrogativo sulla liceità del *professare*.⁵³ Chi prende la parola non può eludere la verifica della propria posizione di potere, e la verifica permanente delle procedure scientifiche che garantiscono il controllo del discorso. Come aveva scritto anche Barthes, “attraverso la scrittura, il sapere riflette incessantemente sul sapere”,⁵⁴ e il libro interroga i principi della propria composizione. Nonostante la “liberazione” proclamata da Barthes, il commento continua a convivere con la consapevolezza di essere una delle procedure interne di delimitazione e controllo del discorso, in cui è il discorso stesso a produrre “principi di classificazione, d’ordinamento, di distribuzione.”⁵⁵

Lo studio della critica nella fase estrema della modernità quindi deve sempre misurarsi con questa *riflessività*, che mentre denuncia la critica come un atto linguistico tra gli altri, parola tra le parole che, gemella della finzione, va sottoposta continuamente a verifica, la sdoppia e la duplica: la critica si guarda agire, si osserva nel proprio funzionamento.

⁵¹ “Chiamerei volentieri ‘semiologia’ il corso delle operazioni lungo il quale è possibile – anzi scontato – giocare col segno come con un velo dipinto, o anche: come una finzione.” (Ivi, p. 31).

⁵² Ivi, p. 34.

⁵³ “Si dovrebbe poter pronunciare una lezione, anche se si tratta di una lezione inaugurale, senza chiedersi con che diritto lo si fa: l’istituzione è fatta apposta per eludere tale domanda e, con essa, l’angoscia che si associa all’elemento di arbitrarietà insito nell’atto di cominciare.” (Pierre Bourdieu, *Lezione sulla lezione*, Collège de France, 23 aprile 1982, Marietti, Genova 1991, p. 7).

⁵⁴ Roland Barthes, *Lezione*, cit., p. 13.

⁵⁵ Michel Foucault, *L’ordine del discorso*, cit., pp. 11.

3. La presenza della critica sulla scena del discorso, la sua immissione nel campo dei giochi linguistici e le sue affinità e complicità con la finzione pongono il problema della definizione dei rapporti tra testi primari e testi secondari. Anche nelle formulazioni teoriche maggiormente inclini a valutare i testi in una prospettiva “genealogica” che supera le distinzioni tradizionali, esiste tuttavia un dislivello tra i discorsi primari, creatori, conservati e ripetuti dalle società, e i discorsi secondari, che ripetono e commentano i discorsi fondativi, aumentandoli, trasformandoli, ricomponendoli. Una sfasatura instabile, storicamente mutevole, eppure ineliminabile: “il radicale annullamento di questo dislivello non può mai essere che gioco, utopia o angoscia.”⁵⁶

Il rapporto tra il testo primario e il testo secondario non cessa mai di modificarsi, e innesca una reciprocità complementare e solidale: il divario tra le due posizioni di enunciazione “consente di costruire (e indefinitamente) nuovi discorsi”, è una differenza di potenziale che “fonda una possibilità aperta di parlare.” Il testo secondario ripete ciò che non è ancora stato detto, dice la stessa cosa nuovamente, sposta il significato conservandolo intatto, ricrea in un luogo diverso: il compito del commentatore è “dire per la prima volta quel che tuttavia era già stato detto e ripetere instancabilmente ciò che, nondimeno, non era mai stato detto.” Il commento sogna una “ripetizione mascherata”, vorrebbe soltanto *recitare* il testo, dice qualcosa di diverso dal testo ma “a condizione che sia questo testo stesso a esser detto e in qualche modo compiuto.” È il luogo, la posizione, la circostanza e la forma della ripetizione a produrre uno slittamento, a scongiurare l'identità: “il nuovo non è in ciò che è detto, ma nell'evento del suo ritorno.”⁵⁷

La differenza generata dalla ripetizione fonda uno dei postulati dell'estetica tardomoderna, che esautora completamente il concetto di *originalità* producendo ampie zone di intersezione tra primario e secondario, facendo di ogni atto creativo la riscrittura, e allo stesso tempo la parodia, di un originale perduto. Testo e commento si sovrappongono determinando una concezione sfumata dell'autorialità, entro la quale sono possibili appropriazioni della parola altrui e slittamenti del punto di vista. Dalla “mitologia” postmoderna dell'infinita riscrittura, quindi, depurata degli aspetti estetizzanti, e restaurata dal logorío prodotto dall'uso formulaico, si possono ricavare indicazioni su alcune tendenze ermeneutiche attive nella seconda parte del Novecento. Lo sfumare delle distinzioni tra primario e secondario, le interrelazioni e le interferenze reciproche tra testo e commento hanno permesso di riconoscere e di descrivere con precisione le facoltà creative implicite

⁵⁶ Ivi, p. 12.

⁵⁷ Ivi, p. 13.

nell'esercizio della critica, e in modo speculare di affermare le potenzialità conoscitive della "finzione", il valore epistemico della "forma", la validità cognitiva dell'organizzazione retorica del discorso, dello *stile*.

4. Come è noto, i capitoli IX e XXXVIII, e un frammento del capitolo XXII del *Don Chisciotte* possono diventare, negli anni Trenta del Novecento, un'opera inedita, originale e dirompente, se a comporli è il romanziere simbolista francese, devoto di Poe e di Baudelaire, Pierre Menard, non operando "una trascrizione meccanica dell'originale" o una copia, ma puntando a "produrre alcune pagine che coincidessero – parola per parola e riga per riga – con quelle di Miguel de Cervantes."⁵⁸ Le pagine di Menard si sottraggono all'identità con quelle di Cervantes, arricchiscono il *Chisciotte* con le differenze implicite nell'evento del ritorno, e amplificano la vastità di significati dell'opera: difficile, ma plausibile, scrivere il *Chisciotte* nel XVII secolo; impossibile, chimerico ricrearlo dopo "trecento anni, carichi di fatti quanto mai complessi: tra i quali, per citarne uno solo, lo stesso *Chisciotte*."⁵⁹ Il testo *secondario* si carica dei significati dell'originale e insieme di tutto lo spessore storico, di tutta la complessità intellettuale che si è stratificata tra l'opera e la sua ripetizione.⁶⁰

Secondo questa prospettiva la trascrizione, in quanto attraversamento puntuale del testo, si propone come una forma di comprensione integrale e di ricreazione aumentata. "La forza di una strada", scrive Benjamin, "è diversa a seconda che uno la percorra a piedi o la sorvoli in aeroplano. Così anche la forza di un testo è diversa a seconda che uno lo legga o lo trascriva." Dall'alto una strada è una linea che si snoda nel paesaggio, apparentemente sottoposta alle leggi del territorio circostante, e solo chi la percorre "ne avverte il dominio", investito a ogni nuova svolta dal comparire improvviso di "sfondi, belvedere, radure e vedute", la cui consistenza è percepibile dall'alto solo come variazione superficiale. La trascrizione, poiché permette di ripercorrere le mutazioni di prospettiva che si aprono nel corso del processo creativo, è assunta da Benjamin come *figura* della lettura autentica, ma diventa facilmente, per estensione, una metafora della critica.⁶¹

⁵⁸ Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autore del Chisciotte*, da *Finzioni*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio, volume primo, Mondadori, Milano 1984, pp. 649-658: 653. La prima edizione della raccolta *Ficciones* è stata pubblicata a Buenos Aires da Sur nel 1944.

⁵⁹ Ivi, p. 655.

⁶⁰ "Il testo di Cervantes e quello di Menard sono verbalmente identici, ma il secondo è quasi infinitamente più ricco. (Più ambiguo, diranno i suoi detrattori; ma l'ambiguità è una ricchezza)." (Ivi, p. 656).

⁶¹ "Così, solo il testo ricopiato comanda all'anima di chi gli si dedica, mentre il semplice lettore non conoscerà mai le nuove vedute del suo spirito quali il testo, questa strada tracciata nella sempre più fitta boscaglia interiore, riesce ad aprire: perché il lettore obbedisce al moto del suo io nel libero spazio aereo delle

Questo doppio elogio del *copista* come colui che può produrre la novità del ritorno congiunge la critica della modernità di Benjamin all'ipostatizzazione postmoderna della riscrittura, e segna gli estremi ideali entro i quali si afferma l'orizzonte epistemologico che permette alla critica di strutturarsi come pratica che *aderisce* ai testi, li penetra e li duplica producendo dei "doppi" autoconsapevoli.⁶² La critica diventa una forma di riproduzione e di spostamento, di ripetizione della differenza, di *chiusura* provvisoria⁶³ della *apertura* permanente del testo, rappresentato come un'entità dinamica, incompiuta se non nel contatto con ogni singola lettura.⁶⁴ Le modificazioni che nel corso del Novecento interessano lo statuto e la definizione della testualità si ripercuotono sulle pratiche di lettura e sull'esercizio critico, attratto verso uno spazio *liminare*, non più separato ed esterno al testo, ma che è ancora il testo.

5. La lettura più aderente e immersiva, la lettura che attraversa il testo nelle sue pieghe più riposte si presenta quindi come una forma di collaborazione alla scrittura, come la composizione di un *testo a quattro mani*: una concezione aperta dell'autorialità, completata dal lettore, diventa nella seconda metà del Novecento un orizzonte teorico capace di produrre molteplici, e anche divergenti, declinazioni critiche, tenute insieme da una rappresentazione centrifuga del testo letterario, che scopre di avere un baricentro esterno al perimetro che lo definisce.⁶⁵ Il lettore ricomponе il testo a partire dalle proprie

fantasticherie, e invece il copista lo assoggetta a un comando." (Walter Benjamin, *Strada a senso unico*, in Id., *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, Einaudi, Torino 1983, pp. 3-99: 10-11).

⁶² Si potrebbe leggere una formulazione dei compiti della critica nell'elogio della comprensione e dell'intelligenza (etimologicamente, *intus legere*) attribuito da Borges a Menard. "Pensare, analizzare, inventare (mi scrisse pure) non sono atti anomali, sono la normale respirazione dell'intelligenza. Glorificare l'occasionale esercizio di questa funzione, tesaurizzare pensieri antichi e lontani, ricordare con incredulo stupore ciò che il *doctor universalis* pensò, è confessare il nostro languore o la nostra barbarie. Ogni uomo dev'esser capace di ogni idea, e credo che nell'avvenire sarà così." (Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autore del Chisciotte*, cit., p. 658).

⁶³ Necessariamente provvisoria, la chiusura della significazione prodotta dalla scrittura, se è vero che, come Menard scrive al personaggio che dice io nel racconto di Borges, la sua impresa è semplice, gli "basterebbe essere immortale per condurla a termine." (Ivi, p. 654).

⁶⁴ "Perhaps one way of imagining the critical issue of aesthetic genesis is to view the text as a dynamic field, rather than as a static block, of words. This field has a certain range of reference, a system of tentacles (which I have been calling affiliative) partly potential, partly actual: to the author, to the reader, to a historical situation, to other texts, to the past and present. In one sense no text is finished, since its potential range is always being extended by every additional reader. [...] The critic therefore mimes or repeats the text in its extension from beginning to whole, not unlike Pierre Menard. Or like Proust in his pastiches of Flaubert, Balzac, Renan, and the Goncourts. In making over the authors he imitated, Proust set himself the aim of producing them from the opening to the conclusion of a passage. Only by reproducing can we know what was produced and what the meaning is of verbal production for a human being: this is the quintessential Vichian maxim." (Edward W. Said, *Roads Taken and Not Taken in Contemporary Criticism*, in Id., *The World, the Text, the Critic*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1983, pp. 140-157: 157).

⁶⁵ "La lettura letteraria non è dunque un processo comunicativo unidirezionale: il lettore, in realtà, non decodifica semplicemente un enunciato codificato da un'enunciazione precedente, ma lo ri-enuncia come

competenze e dalla propria situazione di lettura. La sua operazione, tuttavia, non è assoluta e integralmente svincolata dall'esistenza del testo. Il testo contiene orientamenti, istruzioni, vincoli, direzioni possibili. Ma il lettore compone i dati forniti dal testo in modo ogni volta diverso e irripetibile, come nella ricostruzione di un *puzzle*: esiste una figura da riprodurre, senza garanzie sul processo da seguire, che è ogni volta unico e individuale, non generalizzabile.⁶⁶

L'opera, nella sua *apertura*, ha bisogno del lettore, e della sua capacità di generare significati. Lo sguardo che si posa sul libro estrae gli enigmi che il testo custodisce: l'esistenza stessa del testo è legata alla presenza dell'interprete.⁶⁷ L'assunzione del *lector in fabula*⁶⁸ è una conseguenza dell'espandersi del contesto semiotico: intorno agli oggetti

oggetto primario di una nuova esperienza.” (Federico Bertoni, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, La Nuova Italia, Firenze 1996, p. 169). Il libro di Bertoni offre una ricognizione degli approcci critici che, nel corso del Novecento, hanno tentato di *riempire* la posizione *vuota* del lettore, attribuendogli diverse gradazioni di partecipazione alla costruzione del testo e dei suoi significati. Nella seconda parte Bertoni sintetizza una teoria della lettura, definendone i presupposti fondamentali di “duplicazione” del testo, analizzando le diverse modalità delle manifestazioni testuali del lettore e infine individuando le attività costruttive implicite nell'atto di lettura. Per una ricostruzione genealogica del *topos* del “lettore creativo”, che permette di risalire alle sue radici moderne, e alla riattivazione rinascimentale di una tradizione classica, cfr. Lina Bolzoni, *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Guida, Napoli 2012.

⁶⁶ “La peculiarità dell'enigma (o *puzzle*) è che la soluzione può rivelarsi a giocatori che hanno seguito percorsi alternativi. È possibile infatti cominciare dai bordi dell'immagine, o dal suo centro, estendere il lavoro a macchia d'olio o a piccole regioni isolate, da ricongiungere poi. Tra gli incastri dei singoli pezzi, si possono tentare combinazioni che non saranno mai esattamente ripetibili, perché nate da mosse contingenti, parzialmente casuali e sempre affidate all'estro personale di chi le esegue. Soltanto l'esperienza diretta delle sorprese e delle rivelazioni graduali può dare il senso di questo piacere profondo, quando gli elementi paiono assemblarsi tra loro con una coerenza necessaria. La libertà del giocatore (e del lettore) sta nella gamma di possibilità che portano alla scoperta di un'immagine comune, mai del tutto identica a se stessa e pur sempre riconoscibile (così, un *puzzle* che raffigura una tigre non lascerà emergere le guglie di un castello austriaco, come *I promessi sposi* non potranno diventare – a dispetto di ogni sforzo – un'apologia dell'induismo.” (Ivi, p. 307).

⁶⁷ “Sappiamo che la lettura non è un processo che si possa spiegare mediante un modello meccanico; sappiamo che si svolge in certe precise aree del cervello, ma sappiamo che tali aree non sono le uniche a parteciparvi; sappiamo che il processo della lettura, come quello del pensiero, dipende dalla nostra capacità di decifrare e fare uso del linguaggio, quella materia prima di parole con cui si fabbricano testi e pensieri. Il timore che sembrano esprimere i ricercatori è che la loro conclusione possa mettere in questione il linguaggio stesso in cui la esprimono: che il loro linguaggio possa essere in sé un'assurdità arbitraria, che non possa comunicare nulla nella sua balbettante essenza, che la sua esistenza possa dipendere quasi completamente non dai suoi enunciatori ma dai suoi interpreti, e che il ruolo dei lettori sia di rendere visibili – secondo la bella frase di al-Haythan – ‘ciò che lo scritto suggerisce per allusioni e ombre.’” (Alberto Manguel, *Una storia della lettura*, traduzione di Gianni Guadalupi, Mondadori, Milano 1997, p. 49).

⁶⁸ “Il testo è dunque intessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire, e chi lo ha emesso prevedeva che essi fossero riempiti e li ha lasciati bianchi per due ragioni. Anzitutto perché un testo è un meccanismo pigro (o economico) che vive sul plusvalore di senso introdotto dal destinatario, e solo in casi di estrema pignoleria, estrema preoccupazione didascalica o estrema repressività il testo si complica di ridondanze e specificazioni ulteriori – sino al limite in cui si violano le normali regole di conversazione. E in secondo luogo perché, via via che passa dalla funzione didascalica a quella estetica, un testo vuole lasciare al lettore l'iniziativa interpretativa, anche se di solito desidera essere interpretato con un margine sufficiente di univocità. Un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare.” (Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979, p. 52). Eco aveva anticipato alcune intuizioni che avrebbero composto la teoria della cooperazione interpretativa in un libro epocale, attraversato dalle tensioni delle avanguardie, che sondava le strategie estetiche di fronteggiamento del Disordine, del Caso, dell'Indeterminato, e poneva il problema dell'ambiguità sostanziale del messaggio artistico. Si tratta naturalmente del saggio *Opera aperta*.

verbali si compone una fitta rete di “segni” che contribuiscono alla definizione dei significati. La posizione del lettore viene catturata in questa semiosi generalizzata che induce a includere nell’analisi letteraria gli aspetti extra-testuali, in questo modo *testualizzando* il mondo, e facendo di ogni linguistica (ovvero di ogni critica letteraria) una pragmatica.⁶⁹ Mentre i confini del libro si dileguano, si fanno permeabili e mobili, la “lettura” si identifica con una pratica applicata a “testi” non necessariamente linguistici, e assume le dimensioni di una metafora estensiva: “leggere” diventa sinonimo di *esperire*. Alla fine della *parentesi Gutenberg*,⁷⁰ superata la coincidenza perfetta tra testo e libro, la lettura scopre la storia millenaria dei supporti, dei contesti, delle situazioni, delle abitudini in cui si è incarnata.

Alberto Manguel, che da ragazzo a Buenos Aires legge per Borges ormai divenuto cieco, ispirato da questa esperienza “metaforica” scrive una storia della lettura che relativizza il libro, ne sfuma i contorni, ripercorrendo le più diverse concretizzazioni storiche degli oggetti testuali, ricollegando il presente alle origini orali della letteratura e sovrapponendo suggestivamente l’immagine del primo scrittore, Omero, e quella dell’*ultimo*,⁷¹ Borges, che

Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee, pubblicato per la prima volta nel 1962 per Bompiani, poi ristampato, ancora da Bompiani, in due diverse edizioni, con correzioni e aggiunte, nel 1967 e nel 1971. Scrive Eco riassumendo la poetica dell’opera aperta: “Abbiamo dunque visto che 1) le opere ‘aperte’ in quanto *in movimento* sono caratterizzate dall’invito a *fare l’opera* con l’autore; 2) a un livello più vasto (come *genere* della *specie* ‘opera in movimento’) esistono quelle opere che, già fisicamente compiute, sono tuttavia ‘aperte’ a una germinazione continua di relazioni interne che il fruitore deve scoprire e scegliere nell’atto di percezione della totalità degli stimoli; 3) *ogni* opera d’arte, anche se prodotta seguendo una esplicita o implicita poetica della necessità, è sostanzialmente aperta a una serie virtualmente infinita di letture possibili, ciascuna delle quali porta l’opera a rivivere secondo una prospettiva, un gusto, una *esecuzione* personale.” (Umberto Eco, *La poetica dell’opera aperta*, in Id., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 2000, pp. 31-63: 60).

⁶⁹ Una “riduzione” (ma sarebbe meglio dire *estensione*) della linguistica ai suoi aspetti pragmatici, in forza della pressione trasformazionale che il contesto, attraverso le *parole d’ordine*, esercita sul discorso e quindi direttamente sulle facoltà cognitive dei parlanti, sui loro corpi, è praticata da Gilles Deleuze e Felix Guattari quando registrano “l’impossibilità di definire una semantica, una sintassi o anche una fonematica, come zone scientifiche del linguaggio indipendenti dalla *pragmatica*; la *pragmatica* cessa di essere un ‘immondezzaio’, le determinazioni pragmatiche cessano di sottostare all’alternativa: ricadere all’esterno del linguaggio o rispondere a condizioni esplicite che ne implicano la riduzione semantica e sintattica; la *pragmatica* diviene al contrario il presupposto di tutte le altre dimensioni e si insinua ovunque.” (Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Postulati della linguistica*, in *Rizoma. Millepiani I*, Castelvecchi, Roma 1997, pp. 133-198: 136-137). Sullo sfondo di queste considerazioni va situata la teoria degli atti linguistici di Austin (cfr. John Langshaw Austin, *How to Do Things with Words*, a cura di J.O. Urmson e Marina Sbisa, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1975).

⁷⁰ Tom Pettitt, Associate Professor alla University of Southern Denmark, ha parlato di “Gutenberg parenthesis” per sottolineare la continuità sotterranea delle forme non tipografiche di trasmissione del sapere, e la storicità dell’identificazione integrale tra testo e libro. Qui il suo paper: http://web.mit.edu/comm-forum/mit5/papers/pettitt_plenary_gutenberg.pdf

⁷¹ Carla Benedetti ha indicato come le finzioni di Borges, in quanto resoconti intellettualizzati di una creazione immaginaria perché impossibile, commenti che si sono sostituiti alle opere, siano state spesso assunte come un “modo per rappresentare la morte della letteratura, data già per avvenuta”, amplificando la funzione conclusiva e castrante della poetica di Borges e del ripiegamento postmoderno sul concetto di *fine* che la sua letteratura ha alimentato. Tuttavia dall’operazione di Borges “non si può ricavare semplicemente l’idea di una letteratura in esaurimento, ormai morta o irrimediabilmente passata: una letteratura pensata

ha re-inventato a ritroso l'intera tradizione letteraria, e ha immaginato la biblioteca definitiva (che alcuni chiamano l'Universo), costituita da tutti i libri possibili.⁷²

La biblioteca di Babele, l'ultima, è lo specchio rovesciato della "prima", la biblioteca di Alessandria, dove per arginare l'aumento esponenziale dell'informazione, e regolare le infrastrutture immateriali che servono a tenere insieme l'impero,⁷³ diventa necessario escogitare un criterio di organizzazione: con la disposizione callimachea degli scaffali nasce l'ordine alfabetico, matrice di un principio di classificazione che, esasperato dall'alluvione della produzione contemporanea, si tramuta nel perfetto disordine postalfabetico di Babele.⁷⁴ L'organizzazione sistematica della biblioteca riflette, e determina, l'organizzazione del sapere, che diventa uno strumento di descrizione e dominio del mondo.⁷⁵ Nel mormorio sempre più sommesso della biblioteca di Alessandria, quando la

come labirinto di cose già scritte, dove l'atto creativo si riduce a una sorta di commento, o a un raffinato gioco metaletterario, più o meno ironico, attraversato da un malcelato senso di epigonalità. [...] in Borges la supposta morte della letteratura è inseparabile dall'idea di una sua rinascita sotto altra forma; e questo colloca i suoi racconti-commenti su di un piano completamente diverso da quello dei suoi malinconici epigoni." (Carla Benedetti, *Letteratura concettuale*, in Ead., *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999, pp. 50-54).

⁷² Secoli fa, un bibliotecario geniale "osservò che tutti i libri, per diversi che fossero, constavano di elementi eguali: lo spazio, il punto, la virgola, le ventidue lettere dell'alfabeto. Stabili, inoltre, un fatto che tutti i viaggiatori hanno confermato: *non vi sono, nella vasta Biblioteca, due soli libri identici*. Da queste premesse incontrovertibili dedusse che la Biblioteca è totale, e che i suoi scaffali registrano tutte le possibili combinazioni dei venticinque simboli ortografici (numero, anche se vastissimo, non infinito) cioè tutto ciò ch'è dato di esprimere, in tutte le lingue. Tutto: la storia minuziosa dell'avvenire, le autobiografie degli arcangeli, il catalogo fedele della Biblioteca, migliaia e migliaia di cataloghi falsi, la dimostrazione della falsità di questi cataloghi, la dimostrazione della falsità del catalogo autentico, l'evangelo gnostico di Basilide, il commento di questo evangelo, il commento del commento di questo evangelo, il resoconto veridico della tua morte, la traduzione di ogni libro in tutte le lingue, le interpolazioni di ogni libro in tutti i libri." (Jorge Luis Borges, *La biblioteca di Babele*, da *Finzioni*, in Id., *Tutte le opere*, cit., pp. 680-689: 683-684).

⁷³ Il libro di Harold A. Innis, *Empire and Communications*, Oxford University Press, Oxford 1950, ripubblicato nel 1972 dalla University of Toronto Press, in un'edizione rivista a cura di Mary Q. Innis, con una prefazione di Marshall McLuhan (in traduzione italiana *Impero e comunicazioni*, Meltemi, Roma 2001), esplora l'importanza delle infrastrutture della conoscenza per il consolidarsi di un potere politico che debba controllare vaste estensioni territoriali. Alle intuizioni di Innis devono molto gli studi di Marshall McLuhan, che per analogia indaga il funzionamento dei media dentro l'impero globale dell'epoca post-tipografica, in cui al potere unificante delle "strade di carta" si è sostituita la pressione centripeta delle "autostrade" elettriche dell'informazione.

⁷⁴ Nelle parole dei detrattori la Biblioteca è uno spazio "febrile, i cui casuali volumi corrono il rischio incessante di mutarsi in altri, e tutto affermano, negano e confondono come una divinità in delirio." In realtà il disordine e il caos dei significati sono soltanto apparenti, in quanto "la Biblioteca include tutte le strutture verbali, tutte le variazioni permesse dai venticinque simboli ortografici, ma non un solo nonsenso assoluto. [...] Non posso immaginare alcuna combinazione di caratteri *dhcmlrhtdj* che la divina Biblioteca non abbia previsto, e che in alcuna delle sue lingue segrete non racchiuda un terribile significato. Nessuno può articolare una sillaba che non sia piena di tenerezze e di terrori; che non sia, in alcuno di quei linguaggi, il nome poderoso di un dio. Parlare è incorrere in tautologie. Questa epistola inutile e verbosa già esiste in uno dei trenta volumi dei cinque scaffali di uno degli innumerabili esagoni – e così pure la sua confutazione." L'infinità periodica della biblioteca riduce il caos a norma: il viaggiatore eterno che la "traversasse in una direzione qualsiasi, constaterrebbe alla fine dei secoli che gli stessi volumi si ripetono nello stesso disordine (che, ripetuto, sarebbe un ordine: l'Ordine)." (Jorge Luis Borges, *La biblioteca di Babele*, cit., pp. 688-689).

⁷⁵ "Demetrio era stato il plenipotenziario della biblioteca. Ogni tanto il re passava in rassegna i rotoli, come manipoli di soldati. 'Quanti rotoli abbiamo?' chiedeva. E Demetrio lo aggiornava sulle cifre. Si erano proposti un obiettivo, avevano fatto dei calcoli. Avevano stabilito che, per raccogliere ad Alessandria i libri di

lettura sta per farsi definitivamente silenziosa, mentre viene fissato e messo in pagina il testo dei poemi omerici, nasce la critica letteraria, in quanto per la prima volta, grazie alla razionalizzazione del catalogo, i testi possono essere sistematicamente affiancati e comparati.

Dentro la biblioteca di Babele, invece, la critica “alessandrina” si trasforma in auscultazione, prossimità, accostamento (*acercamiento*, secondo il lemma borgesiano), riscrittura. La lettura diventa un’operazione alchemica, il libro si decostruisce in un labirinto. Assume le sembianze di un oggetto magico, si anima, vive un’esistenza metamorfica, secerne porzioni di immaginario che si mescolano al reale, lo determinano e lo modificano. Per aderire alle superfici mobili e non euclidee della biblioteca di Babele, analoghe allo spazio semiotico allestito dal sistema integrato della comunicazione, il libro rinnega la propria serialità gutenberghiana, facendo di ogni esemplare una *editio princeps*: “è come se l’invenzione della stampa non sia mai esistita, e ogni copia di un libro resta unica come la fenice.”⁷⁶

Al processo di *animazione* del libro contribuisce la liberazione delle forme testuali dai supporti che le hanno virtualizzate: attraverso inedite declinazioni mediali, strappato al dominio silenzioso della sua traduzione visiva, il linguaggio ritrova la concretezza materica e incorporata della voce, che scava nel mondo echi di risonanza.⁷⁷ La voce, agendo sulla presenza del corpo nello spazio, riorganizza le superfici, mette in comunicazione interno ed esterno; crea una spazialità nuova, quella dell’ascolto: chi ascolta è allo stesso tempo dentro e fuori.⁷⁸ In questa sua ambiguità spaziale, in questa sua facoltà di far risuonare i corpi senza mai fermarsi dentro i corpi, la voce come medium dispone degli individui, “li

tutti i popoli della terra’ fossero necessari in tutto cinquecentomila rotoli. Tolomeo concepì una lettera ‘a tutti i sovrani e governanti della terra’ in cui chiedeva che ‘non esitassero a inviargli’ le opere di qualunque genere di autori: ‘poeti e prosatori, retori e sofisti, medici e indovini, storici, e tutti gli altri ancora’. Ordinò che venissero ricopiati tutti i libri che per caso si trovassero nelle navi che facevano scalo ad Alessandria, che gli originali fossero trattenuti e ai possessori venissero consegnate le copie: questo fondo fu poi chiamato ‘il fondo delle navi.’” (Luciano Canfora, *La biblioteca scomparsa*, Sellerio, Palermo 1986, p. 28).

⁷⁶ Alberto Manguel, *Una storia della lettura*, cit., p. 26.

⁷⁷ “La voce è infatti voler dire e volontà di esistere. Luogo di un’assenza che, in essa, si trasforma in presenza, la voce modula gli influssi cosmici che ci attraversano e ne capta i segnali: è risonanza infinita, che fa cantare ogni forma di materia, come attestano le tante leggende sulle piante e sulle pietre incantate che, un giorno, furono docili.” (Paul Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Il Mulino, Bologna 1984, pp. 7-8).

⁷⁸ “Ascoltare significa entrare in quella spazialità dalla quale, nello stesso tempo, sono penetrato: perché essa si apre in me tanto quanto attorno a me, e a partire da me tanto quanto verso di me: si apre in me così come fuori di me. Ed è per una tale doppia, quadrupla o sestupla apertura che un ‘sé’ può avere luogo. Essere in ascolto è essere allo stesso tempo fuori e dentro, essere aperti dal di fuori e dal di dentro: dall’uno all’altro, dunque, e dall’uno nell’altro”. (Jean-Luc Nancy, *All’ascolto*, Cortina, Milano 2004, p. 23).

parla” mettendoli in risonanza, attraversandoli come agente esterno e, quanto più disincarnato e dissociato, tanto più tirannico.⁷⁹

La presenza carsica della “letteratura” orale riemerge, tornando a coinvolgere i corpi nell’esercizio del linguaggio, riscrivendo le gerarchie dei sensi, riconfigurando i concetti di testo, opera, autore, pubblico.⁸⁰ Scrittura e lettura, rimaste per secoli attività silenziose e solitarie, si rifondono nell’*esecuzione*, e chiedono la compresenza di esecutore e auditorio nell’atto della performance.⁸¹ Il libro, di conseguenza, si dissolve a contatto con l’ambiente, ridisegnato dalle forme molteplici di una *oralità secondaria* che si innesta nel punto di estremo sviluppo della tecnologia tipografica.⁸² Il *sortilegio orale* nel quale si scopre immersa la contemporaneità si rivela anche attraverso un grappolo di studi e di convergenze teoriche che, in una sorta di *esplosione* materializzata in libri epocali pubblicati nel giro di un biennio all’inizio degli anni Sessanta, attraverso una archeologia dei rapporti tra oralità e scrittura hanno destato il Novecento alla consapevolezza dell’esistenza della cultura orale e delle sue peculiarità cognitive.⁸³

⁷⁹ Nel libro *La voce come medium. Storia culturale del ventriloquio* (Luca Sossella editore, Roma 2007) Steven Connor ripercorre la storia della emissione di “voci dissociate”, estensioni di un potere politico o manifestazioni del sacro, e della loro capacità di incantare e dominare i corpi. Possessioni, prodigi, polifonie e antiche tecniche del ventriloquio “ritornano”, è la tesi di Connor, nel potere di “incantamento” esercitato dalle voci disincarnate dei nuovi media audiovisivi.

⁸⁰ Considerando “come orale ogni forma di comunicazione poetica in cui almeno la trasmissione e la ricezione passano attraverso la voce e l’udito”, Zumthor ha ripercorso la storia della poesia orale, le sue forme, le modalità di esecuzione e ricezione, i generi che ha creato e attraversato, i punti di articolazione e connessione con la scrittura e gli altri sistemi di stoccaggio e trasmissione del sapere. Lo sguardo *strabico* di Zumthor si muove tra oralità pre-tipografica e oralità post-tipografica, facendo emergere, nel rapporto tra i diversi modi e momenti dell’oralità, convergenze, similitudini, permanenze, fenomeni di lungo periodo, ma anche, naturalmente, differenze, scarti, discontinuità. Oltre al citato *La presenza della voce* (da cui è tratta la citazione, p. 33), si veda anche Id., *La lettera e la voce. Sulla “letteratura” medievale*, il Mulino, Bologna 1990.

⁸¹ “L’esecuzione è l’azione complessa mediante la quale un messaggio poetico è simultaneamente trasmesso e ricevuto, qui e ora. Locutore, destinatari e circostanza (siano queste, d’altronde, rappresentate oppure no dal testo mediante mezzi linguistici) si trovano concretamente messi a confronto, indiscutibili. Nell’esecuzione si intersecano i due assi della comunicazione sociale: quello che congiunge il locutore all’autore, e quello che unisce la situazione alla tradizione.” (Paul Zumthor, *La presenza della voce*, cit., p. 32). L’oralità di massa mediata dalla tecnologia costruisce una compresenza spesso soltanto virtuale, con implicazioni cognitive complesse, che verranno approfondite più avanti. “La socialità che, nella dimensione quotidiana dell’esistenza, nutre la voce viva, si tramuta in un’ipersocialità circolante nelle reti delle telecomunicazioni, costitutive di un nuovo legame collettivo: una socialità di sintesi, operante su elementi separati e frammentati dei gruppi strutturati tradizionali.” (Ivi, p. 28).

⁸² Zumthor definisce oralità secondaria quella che si “(ri)compone a partire dalla scrittura e in seno a un ambiente in cui quest’ultima predomina sui valori della voce nell’uso e nell’immaginario”. Paul Zumthor, *La presenza della voce*, cit., p. 36.

⁸³ Nel primo capitolo del suo libro *La lettera che muore. La “letteratura” nel reticolo medievale* (Meltemi, Roma 2004), intitolato, appunto, *Il sortilegio orale* (pp. 20-34) Gabriele Frasca individua, descrive e spiega le ricerche convergenti più rilevanti che danno la misura dell’intensità della, con Lotman, “emozione culturale” legata all’oralità di ritorno. “Nell’arco di un anno, dal 1962 alla primavera del ’63, erano apparse cinque opere, in vario modo consonanti, di studiosi che all’epoca non avevano alcun contatto fra di loro: *Il pensiero selvaggio* di Claude Lévi-Strauss, *La galassia Gutenberg* di Marshall McLuhan (entrambi del ’62), *Le conseguenze dell’alfabetizzazione* di Jack Goody e Ian Watt (nel quinto numero di ‘Comparative Studies in Society and History’, datato 1962-1963), *Animal Species and Evolution* di Ernst Mayr e, finalmente, *Cultura orale e civiltà della*

Investito dalle pratiche della sonorizzazione diffusa imposta dai media il libro crea uno spazio relazionale da condividere con il lettore: uno *sguardo dal libro*, che è una voce, si sporge verso i lettori, dialoga con loro, li apostrofa, li segue, li spia, li mette in comunicazione; addirittura, carnalmente, li unisce.⁸⁴

La dimensione orale del testo consegna soprattutto alla critica una “metafora” che contiene nuove possibilità ermeneutiche, rafforzando la rappresentazione del rapporto osmotico tra testo e interprete che nel corso del Novecento trova conferme convergenti. La critica diventa una specie particolare dell’esecuzione, una *incorporazione* del significato, che risuona negli ascoltatori e viaggia attraverso il corpo di chi *prende la parola* per ridirla. L’assunzione dell’oralità secondaria come strumento per la creazione di forme espressive modifica, insieme alle abitudini cognitive degli scrittori e dei lettori, i confini del campo letterario e i principi della testualità, riverberando sullo statuto e sulle pratiche della critica. Come il corpo dell’ascoltatore, la scrittura del critico prende le sembianze di una cassa di risonanza offerta alla voce del testo.

scrittura dello stesso Havelock (gli ultimi due del 1963).” (Gabriele Frasca, *Il sortilegio orale*, cit., p. 21). A completare la bibliografia essenziale sulle questioni legate all’oralità vanno inseriti i due libri di Walter Ong, *The Presence of the Word*, Yale University Press, New Haven-London 1967 (trad. it. *La presenza della parola*, il Mulino, Bologna 1970); *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Methuen, London-New York 1982 (trad. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, il Mulino, Bologna 1986). Di Jack Goody *The Interface between the Written and the Oral*, Cambridge University Press, Cambridge 1987 (trad. it. *Il suono e i segni: l’interfaccia tra scrittura e oralità*, il Saggiatore, Milano 1989); *The Logic of Writing and the Organization of Society*, Cambridge University Press, Cambridge 1986 (trad. it. *La logica della scrittura e l’organizzazione della società*, Einaudi, Torino 1988). Di Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1963 (trad. it. *Cultura orale e società della scrittura. Da Omero a Platone*, Laterza, Roma-Bari 1995); *The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences*, Princeton University Press, Princeton 1982; *The Muse Learns to Write. Reflection on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, Yale University Press, New Haven 1986 (trad. it. *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull’oralità e l’alfabetismo dall’antichità al giorno d’oggi*, traduzione di Mario Carpitella, Laterza, Roma-Bari 1995).

⁸⁴ Nel celebre incipit calviniano il libro *detta* al lettore le istruzioni per l’uso: “Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d’inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell’indistinto.” (Italo Calvino, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, in Id., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, volume secondo, Mondadori, Milano 1992, pp. 611-870: 613). Dopo aver guidato i lettori nel labirinto dei suoi dieci romanzi, il libro, appropriandosi della pragmatica dell’atto linguistico, unisce in matrimonio i lettori, consacrando la connessione dei corpi che il medium, vera e propria interfaccia tra privato e pubblico, è in grado di generare. “Ora siete marito e moglie, Lettore e Lettrice. Un grande letto matrimoniale accoglie le vostre letture parallele. Ludmilla chiude il suo libro, spegne la sua luce, abbandona il capo sul guanciale, dice: – Spegni anche tu. Non sei stanco di leggere? E tu: – Ancora un momento. Sto per finire *Se una notte d’inverno un viaggiatore* di Italo Calvino.” (Ivi, p. 870).

1. Specie particolare del lettore, lettore responsivo e scrivente, il critico “collaborativo” del quale si vorrebbe delineare la fisionomia fonda la propria attività ermeneutica sul presupposto teorico che “la lettura (se è davvero tale) ci eleva al rango di partecipanti creativi, collaboratori indispensabili del testo e del suo autore, in un processo di *co-creazione* che diventa – in realtà – un’effettiva *ri-creazione*.”⁸⁵ Per produrre l’evento della ripetizione, il commentatore deve sporgersi continuamente nello spazio dell’autore, non tanto inteso come individuo biografico ma come funzione, “principio di raggruppamento dei discorsi”, “unità e origine dei loro significati”, “fulcro della loro coerenza.” Nella sua pratica di giudizio e selezione il critico tende a sovrapporsi all’autore, in quanto entrambi producono “ciò che dà all’inquietante linguaggio della finzione le unità, i nodi di coerenza, l’inserzione nel reale.”⁸⁶ È proprio della funzione autoriale, infatti, scegliere, individuare un principio di differenza, ritagliare nel *corpus* di tutto quanto è detto e scritto, nell’insieme dei discorsi, “il profilo tremolante della sua opera.”⁸⁷

L’opera allora è un’antologia di discorsi: la sua definizione prevede sempre pratiche di inclusione e di esclusione. Allo stesso modo, ogni volta che prende la parola il critico circoscrive e “antologizza”: la forma dell’antologia, con la sua compresenza di opera e commento, è una sorta di macrometafora del dispositivo complesso messo in funzione dalla cooperazione di scrittura primaria e scrittura secondaria, letteratura e critica. Una macchina che nel corso del Novecento si complica, articolandosi in diverse forme di coabitazione, compresenza, sovrapposizione. La critica non è più un momento secondario, aggiuntivo, esterno rispetto alla letteratura: i *linguaggi secondi* “fanno parte, nel cuore della letteratura, del vuoto che essa instaura nel suo proprio linguaggio; sono il movimento necessario, ma necessariamente incompiuto mediante il quale la parola è riportata alla sua lingua, e la lingua si stabilisce sulla parola.”⁸⁸

I testi contengono un principio critico immanente, ricavano al proprio interno uno spazio che può essere occupato dall’interpretazione. Le parole di Foucault aiutano a risalire una genealogia che ritrova alle origini della letteratura il funzionamento del “prosimetro”, il

⁸⁵ Federico Bertoni, *Il testo a quattro mani*, cit., p. 243. “La letteratura è anche il piacere di abitare un mondo costruito con le proprie mani.” (Ibid)

⁸⁶ Michel Foucault, *L’ordine del discorso*, cit., p. 14.

⁸⁷ Ivi, p. 15.

⁸⁸ Michel Foucault, *La follia, l’assenza di opera*, in Id., *Storia della follia nell’età classica*, traduzione di Franco Ferrucci, prefazioni e appendici tradotte da Emilio Renzi e Vittore Vezzoli, Rizzoli, Milano 1981, pp. 626-636: 634.

dispositivo ibrido di testo e commento attraverso il quale l'assoluto della parola viene ricondotto al socioletto della cultura. Forma archetipica per le letterature romanze, rimasta implicita durante l'età moderna a causa dell'affermarsi di rigide distinzioni tra le diverse tipologie discorsive, la prossimità originaria di scrittura primaria e scrittura secondaria riaffiora nel Novecento perché, venuto meno il sistema unitario di inquadramento dei discorsi, ogni *parole* ha bisogno, per non smarrirsi, di viaggiare "scortata" dalla propria *langue* di riferimento, ogni testo deve costruirsi attorno il proprio contesto.

2. La ricomposizione del "prosimitro" critico-letterario trova un modello materiale nell'antologia intesa come strumento di organizzazione e connessione critica di una famiglia di testi. Nel Novecento il libro, sottoposto alla pressione dei media concorrenti, perde in parte la propria compattezza e la propria unità concettuale. Nella nebulosa di segni prodotta da questa progressiva "dispersione", le antologie si propongono come aggregazioni "provvisorie" di testi, formazioni che tentano di riorganizzare la parola dopo l'esplosione quantitativa del sistema comunicativo, che ha fatto venire meno le strategie di orientamento tradizionali. Un tentativo, anche, di arginare la "profonda logofobia" della società, che nella proliferazione vede il pericolo della dissoluzione, ed è assediata da "una sorta di sordo timore contro questi eventi, contro questa massa di cose dette, contro il sorgere di tutti questi enunciati, contro tutto ciò che ci può essere, in questo, di violento, di discontinuo, di battagliero, di disordinato e di periglioso, contro questo brusio incessante e confuso del discorso."⁸⁹

Le formazioni testuali sentono l'influenza e la pressione del brusio generato dalla comunicazione, vivono di relazioni reciproche ed esistono e funzionano grazie all'inclusione in un'atmosfera semiotica che rende possibile la tenuta del linguaggio e la comprensibilità dei singoli testi, iscritti in un sistema di sovrassignificazioni che si espandono con andamento concentrico: "la semiosfera del mondo contemporaneo che, allargandosi ininterrottamente nello spazio nel corso dei secoli, ha assunto un carattere universale, ingloba i segnali dei satelliti come i versi dei poeti e le grida degli animali. Il rapporto reciproco fra tutti questi elementi dello spazio semiotico non è una metafora, ma una realtà."⁹⁰ Includere nel radar dell'analisi critica il rumore di fondo del mondo è il significato del passaggio dalla linguistica alla semiologia, che si afferma come "quel lavoro che raccoglie l'impuro della lingua, lo scarto della linguistica, la corruzione immediata del

⁸⁹ Michel Foucault, *L'ordine del discorso*, cit., p. 26.

⁹⁰ Jurij Michajlovic Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia 1985, pp. 68-69.

messaggio: né più né meno che i desideri, i timori, i malumori, le intimidazioni, le *avances*, le affettuosità, le rimostranze, le scuse, le aggressioni, le musiche di cui è fatta la lingua attiva.”⁹¹ La molteplicità delle “voci” che si inseguono dentro la lingua premono sull’organizzazione del libro, e lo attraversano, costringendolo ad accoglierle. Cercando di estrarre alcuni specifici segni (i versi dei poeti, appunto) dal continuum semiotico l’antologia è un’immagine della *deformazione* che il contesto comunicativo impone al libro, e allo stesso tempo funziona come un argine contro il diluvio prodotto dall’accelerazione tipografica novecentesca, una sezione del caos, un perimetro tracciato nell’indistinto.⁹²

Soprattutto in relazione alla poesia la forma-libro sembra somigliare sempre di più a un’operazione concettualmente antologica, condotta in prima persona dal poeta, che ritaglia nella compattezza del discorso poetico unità riconoscibili, frequentemente consolidate da una riflessione metapoetica, esplicita o implicita, interna o esterna alla raccolta, che funziona da collante e contribuisce a *fare* il libro. La poesia del Novecento trova “nella forma-libro una risorsa *alternativa* se non proprio *oppositiva* rispetto ai fattori di marginalizzazione della poesia (esistenziali, storico-politici, sociali e ideologici, economici)”, e allo stesso tempo una matrice di innovazione: “la concezione del libro, dell’insieme testuale coerente come espressione di valori alternativi, ha favorito, specie nel secondo Novecento, la ricerca di soluzioni formali lontane dai canoni della letteratura” precedente.⁹³ I poeti individuano il libro come un *medium* che può veicolare, dentro sistema a complessità crescente, la legittimazione della poesia, e allo stesso tempo come uno spazio di sperimentazione dentro il quale portare le tensioni che attraversano la semiosfera, tutte le voci che si dispongono intorno al libro e “assediano” la poesia.

⁹¹ Roland Barthes, *Lezione*, cit., p. 24.

⁹² Dell’antologia come di uno strumento che rende possibile l’orientamento all’interno di una produzione che rischia di livellare la parola poetica nell’insignificanza parla Niccolò Scaffai nel suo saggio *Altri canzonieri. Sulle antologie della poesia italiana (1903-2005)*, in Id., *La regola e l’invenzione. Saggi sulla letteratura italiana del Novecento*, Le Monnier, Firenze 2007, pp. 58-82: 60-61 (pubblicato per la prima volta in “Paragrafo”, 1, 2006, pp. 75-98, ma in volume arricchito da una *Postilla 2007* sulla produzione antologica e critica più recente, Ivi, pp. 81-82).

⁹³ Niccolò Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Le Monnier, Firenze 2005, p. 3. Scaffai indaga il funzionamento retorico, le strategie di organizzazione e lo sviluppo storico del “libro di poesia” come espediente stilistico e formale tipico della poesia del Novecento. Il libro di poesia è un’unità autoriale, che risente però della pressione semiotica, e spesso, soprattutto nella fase finale del Novecento, di una sorta di adeguamento al contesto comunicativo ed editoriale: la poesia, attraverso la forma-libro, si *traveste* da romanzo, ostenta motivi di interesse extrapoetici, “deve essere (o fingere di essere) postmodernamente elaborazione o straniamento di una norma nota oppure farsi *satira* e *pastiche* di generi e modi espressivi.” (Ivi, p. 159). Alla forma, alle articolazioni e alle funzioni del libro di poesia Scaffai dedica un supplemento d’indagine nei primi tre capitoli del libro *La regola e l’invenzione: La “funzione Petrarca” e il libro di poesia nel Novecento* (pp. 3-31); *La “forma libro” nella poesia contemporanea. Incroci di genere e tradizione lirica* (pp. 32-44); *Il libro di poesia nel Novecento. Repertorio bibliografico ragionato* (pp. 45-57). Per il caso specifico del canzoniere montaliano, si veda dello stesso autore *Montale e il libro di poesia. Ossi di seppia, Le Occasioni, La bufera e altro*, maria pacini fazzi, Lucca 2002.

In quanto libro “di ritorno”, libro secondario e multiplo, l’antologia descrive, tentando di *contenerle*, le spinte centrifughe che portano i testi a schizzare fuori dal libro, e a ricomporsi in configurazioni non lineari, miste, ibride. Quando accoglie la stratificazione delle varianti, e la compartecipazione del discorso critico, il libro antologico di poesia diventa “una sorta di ribollente ibrido mediale”. La raccolta poetica è già un libro non lineare, un ipertesto, come nel caso del complesso dispositivo autoantologico ungarettiano, *Vita di un uomo*: “la lettura richiesta, prevista e programmata da questo capolavoro già in qualche modo post-tipografico, è [...] dichiaratamente polifocale, e induce a salti (scarti, appunto, e sempre nella duplice accezione) e ripercorrimenti, secondo una strutturazione a suo modo fibrillante (o a campo elettrico) alla quale non sarà estraneo il grande progetto (o mito) del *livre* mallarmeano.”⁹⁴ Il *monumento* che Ungaretti si autoedifica, con la complicità di una critica che ha stretto un patto di mutua assistenza con la poesia,⁹⁵ appare come un prodotto estremo della civiltà tipografica, ma allo stesso tempo è percorso da una tensione *intermediale*: la voce del poeta, che con tono colloquiale introduce le sue poesie, “parla” nel libro, attraverso le trascrizioni dei preamboli alle letture radiofoniche registrate nel 1953, e le sbobinate delle lezioni tenute alla Columbia University nel maggio del ’64.⁹⁶

Il libro di poesia novecentesco è una struttura dinamica, attraversata da un movimento interno, da una tensione che lavora alla *fluidificazione delle forme*, come nell’immagine utilizzata da Adorno per descrivere le geometrie in fuga di Bach.⁹⁷ La “fuga” prodotta dalla disposizione antiprospectica dei versi sulle superfici del libro procede “verso i ‘mille piani’ di un organismo decisamente non euclideo.”⁹⁸ L’organizzazione macrostrutturale del libro di poesia crea una organicità interna che opera una “trasformazione della successione in simultaneità”. Lo spazio interrelato del macrotesto riverbera sul tempo del libro, nel quale si realizza “la fine di Cronos, della diacronia”, attraverso una sincronizzazione che

⁹⁴ Gabriele Frasca, *L'autunno nella vita d'un uomo*, “Il Verri”, 13-14, 2000, pp. 46-60: 51.

⁹⁵ “Fra la filologia, all’epoca ancora brutto anatrocchio (nonché verminaio di stilisti infranciosati e germanofili, se non di post-puristi), a malapena tollerata *ancilla* nelle Regie Università dei più seri e tenorili studi letterari, e la poesia innovativa, cui non era ancora dato disporsi in quarti di sezioni sugli scranni dell’Accademia, è come dunque se si fosse stretto un patto di mutua assistenza.” (Ivi, p. 48).

⁹⁶ “Con il suo cipiglio da ‘edizione critica sinottica’ [...], con il suo corredo d’interventi critici variamente compulsabili, nonché con la presenza stessa della voce ‘radiofonata’ del suo autore, *Vita d'un uomo*, nella sua veste definitiva, è dunque l’opera che in Italia testimonia maggiormente la volontà di sfondare i limiti della cultura tipografica.” (Ivi, p. 53).

⁹⁷ “Le forme che strepitano dopo che il loro momento è passato fanno torto alla forma stessa. La forma oggettualizzata di fronte al proprio altro già non è più una forma. Il senso della forma di Bach, che in varie cose si è opposto al nominalismo borghese, non è consistito nel rispetto ma nel suo tener fluide le forme tramandate, o più precisamente: nel non farle affatto solidificare: nominalista per senso della forma.” (Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, nuova edizione italiana a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, Einaudi, Torino 2009, p. 295).

⁹⁸ Gabriele Frasca, *L'autunno nella vita d'un uomo*, cit., p. 60.

“rende tutto contemporaneo alla lettura, tramutando il destinatario in un occhio gigantesco che guarda qui ma legge anche là, nella pagina dietro e in quella dietro ancora e in quelle avanti.” La coerenza interna non blocca il senso una volta per tutte, “dissemina i testi in nuove strutture associative che è compito del lettore rinvenire.” Il macrotesto “si delinea come un insieme di relazioni mobili, che varia in sintonia con gli spostamenti della decodificazione e che è seguito, come da un suo secondo tempo, da una continua riorganizzazione dei propri piani e delle proprie strutture.” Questa mobilità della struttura, questa distribuzione fluida dei significati conferma la tendenza al coinvolgimento del lettore e dell’interprete, chiamato, ancora una volta, a ricomporre l’unità magmatica del libro: “per la vastità e l’indefinitezza dei propri indici e dei propri riferimenti (la sua polisemia) e per la forza riorganizzativa delle particolari presupposizioni, il macrotesto poetico indica il suo centro in una specie di funzione del duplice ascolto: del lettore che ascolta, leggendo, il testo nella propria voce, e del testo che ascolta le domande del lettore e lo guida con le mappe della sua coerenza e con lo scigno dei suoi artifici e dei suoi congegni.”⁹⁹

Il macrotesto poetico forza dall’interno le giunture logiche che incardinano la consequenzialità lineare del libro tradizionale, realizzando la compresenza di diversi percorsi di senso. La forma antologica amplifica la polifonia intrinseca del libro di poesia, rendendo manifesta e visibile la presenza del lettore, esplicitando e incorporando nel testo i nessi critici che organizzano l’architettura del macrotesto.

3. Seguendo le metamorfosi del libro, reso fluido dalla molteplicità e dalla coimplicazione delle formazioni testuali che lo attraversano, il concetto newtoniano e cartesiano di “opera” subisce spostamenti e rovesciamenti legati alla necessità *einsteiniana* di “includere nell’oggetto studiato la *relatività dei punti di riferimento*”, che trasferita nel campo letterario impone di “relativizzare i rapporti tra scrivente, lettore e osservatore (il critico).”¹⁰⁰ L’opera non è più un oggetto univoco e immutabile: si muove, e muovendosi modifica la posizione degli agenti che la definiscono. Allo scopo di riuscire a registrare e a descrivere questo movimento Roland Barthes ha proposto di sostituire il concetto di opera con quello di Testo che, nonostante i rischi di ipostatizzazione riassunti nella perentorietà della maiuscola, si propone come un’entità dinamica che rende necessaria una riorganizzazione dello spazio del libro. Se si respinge la tentazione metafisica, pure presente nelle intenzioni

⁹⁹ Enrico Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, il melangolo, Genova 1983, p. 149.

¹⁰⁰ Roland Barthes, *Dall’opera al testo*, in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988, pp. 57-64: 57-58 (il saggio è stato pubblicato per la prima volta nel 1971 sulla “Revue d’esthétique”).

di Barthes, che tende a fare della scrittura una dimensione totalizzante, la maiuscola può essere interpretata come il segnale che fa del testo una realtà aumentata, trasversale a tutte le tipologie discorsive, capace di *eccedere* tanto i limiti istituzionali dell'opera quanto la superficie del libro e delle sue forme canonizzate.

L'opera è un "frammento di sostanza", mentre il Testo è un "campo metodologico", l'opera esiste nello spazio, il Testo esiste nel linguaggio, l'opera è un prodotto, il Testo un processo di produzione: "il Testo non può fermarsi (per esempio, in uno scaffale di biblioteca); il suo movimento costitutivo è l'*attraversamento*."¹⁰¹ Contestando gerarchie e classificazioni, il Testo è eversivo e costitutivamente *paradossale*, in quanto contiene un'esperienza del limite e porta il discorso al di là delle regole di enunciazione che dominano il senso comune.¹⁰² Il Testo non richiede operazioni verticali di approfondimento, procede secondo "un movimento seriale di distacchi, sovrapposizioni, variazioni", creando una struttura decentrata, senza fine né punti di riferimento, che funziona per disseminazione ed esiste nella pluralità del senso. La legge del Testo è la differenza, "intessuta di citazioni, di riferimenti, di echi: linguaggi culturali (quale linguaggio non lo è?), anteriori o contemporanei, che lo attraversano da un capo all'altro in una vasta stereofonia",¹⁰³ che non rappresenta un principio di filiazione, ma afferma la compresenza e la simultaneità, contro l'univocità e la lettera dei significati.

Il Testo rifiuta la paternità, è senza autore, e si sviluppa secondo una dinamica reticolare, che lo espone a processi di frantumazione e dispersione di qualunque *unità* imposta dall'esterno. Per sottrarsi al consumo, il Testo tenta di "abolire (o almeno di attenuare) la distanza tra scrittura e lettura, certo non intensificando la proiezione del lettore sull'opera, ma collegandoli entrambi in una stessa pratica significante." Il lettore è chiamato a *giocare* col Testo e, lungo una contiguità semantica percepibile nell'ambivalenza del francese *jouer* e dell'inglese *play*, si trova coinvolto nell'esecuzione, posto di fronte a una partitura, che lo sollecita a "una collaborazione pratica."¹⁰⁴

Nel Testo sfumano le separazioni che inibiscono il piacere del continuum lettura-scrittura, il Testo "è lo spazio in cui nessun linguaggio sbarra il cammino a un altro, in cui i linguaggi circolano (anche nel senso circolare del termine)". La critica, allora, si scopre *complanare* alla scrittura, scrittura essa stessa, interna al Testo in quanto "spazio *sociale* che non lascia

¹⁰¹ Ivi, pp. 58-59.

¹⁰² "L'opinione corrente, costitutiva delle nostre società democratiche, fortemente aiutata dai mezzi di comunicazione di massa, non è forse definita dai suoi limiti, dalla sua forza di esclusione, dalla sua *censura*?" (Ivi, p. 59).

¹⁰³ Ivi, p. 61.

¹⁰⁴ Ivi, pp. 62-63.

nessun linguaggio al riparo, all'esterno, né alcun soggetto dell'enunciazione in situazione di giudice, di padrone, di analista, di confessore, di decifratore.”¹⁰⁵ Colui che parla di segni attraverso i segni esperisce la “bizzarra coincidenza”, lo “strano strabismo” che lo “apparenta agli artisti del teatro d'ombra cinesi, quando mostrano al tempo stesso le loro mani e il coniglio, l'anatra, il lupo, di cui simulano la sagoma.”¹⁰⁶

La riconfigurazione dell'organizzazione concettuale del libro e della definizione classica dell'opera, i cui effetti sono sintetizzati nelle proteiformi proprietà che Barthes attribuisce al Testo, modificano anche la “situazione” della critica: che è inevitabilmente *interna* allo spazio della scrittura, e nello spazio della scrittura si mostra, rende esplicita e visibile la relazione che la lega alla rappresentazione.

4. Il propagarsi trasversale e intermediale del testo genera contiguità e sovrapposizioni concettuali che sfumano e complicano le distinzioni tradizionali dei generi, e si rispecchiano, come appunto nel caso macroscopico dell'antologia, nelle contiguità e sovrapposizioni materiali che ridisegnano la forma del libro. Presa nel vortice dell'accelerazione mediale, che ne confonde e sfalda i margini, la forma del libro testimonia delle ibridazioni e degli spostamenti che si producono nelle forme del discorso: “nessun ordine dei discorsi è in effetti separabile dall'ordine dei libri che gli è contemporaneo.”¹⁰⁷

La funzione partitiva e *antologica* della critica acquisisce importanza e potere crescenti con l'esplosione quantitativa dei discorsi. La proliferazione e la diversificazione dei testi fa della scelta una funzione fondamentale: i dispositivi critico-editoriali che determinano la visibilità, e l'esistenza stessa, dei discorsi, fanno corrispondere all'organizzazione materiale del supporto un'organizzazione concettuale, e quindi un'ipotesi di significato.¹⁰⁸ Il ruolo

¹⁰⁵ Ivi, p. 64.

¹⁰⁶ Roland Barthes, *Lezione*, cit., p. 28.

¹⁰⁷ Roger Chartier, *Le rappresentazioni dello scritto*, in Id., *Cultura scritta e società*, Sylvestre Bonnard, Milano 1999, pp. 13-33: 32.

¹⁰⁸ All'editoria come officina critica e apparato industriale di selezione e normalizzazione dei discorsi, quasi “formazione di compromesso” tra esigenze di mercato e ricerca culturale, ha dedicato lavori importanti Gian Carlo Ferretti: *Il mercato delle lettere. Industria culturale e lavoro critico in Italia dagli anni Cinquanta a oggi*, Einaudi, Torino 1979 (si veda in particolare il capitolo *La critica letteraria: condizionamenti, ruoli e mansioni*, pp. 51-64; la prospettiva militante e perfino operativa di Ferretti rende “illeggibili”, complice la distanza cronologica e di epoca, alcune delle valutazioni, ma l'analisi delle dinamiche resta valida); *Storia dell'editoria letteraria in Italia 1945-2003*, Einaudi, Torino 2004. Dell'editoria come “prosecuzione della critica con altri mezzi” si è occupato anche Alberto Cadioli nel libro *Letterati editori*, il Saggiatore, Milano 1995. Esempio in questo senso il caso di Giacomo Debenedetti e della creazione, insieme ad Alberto Mondadori, della casa editrice il Saggiatore, il cui catalogo dei primi anni è un vero e proprio specchio delle ricerche debenedettiane (per l'avventura editoriale di Alberto Mondadori si veda il saggio introduttivo di Gian Carlo Ferretti, *A sinistra del padre*, al volume Alberto Mondadori, *Lettere di una vita 1922-1975*, a cura e con un saggio introduttivo di Gian Carlo Ferretti, Mondadori, Milano 1996). Negli anni della direzione editoriale de il Saggiatore (1958-1967), definizione del catalogo e attività critica di Debenedetti sono consustanziali. Esistono contiguità tematiche e

della critica e la sua funzione di incubatore della letteratura assume evidenza concreta quando determina le aggregazioni “fisiche” dei testi, ovvero le forme in cui “gli uomini d’Occidente hanno tentato di tenere sotto controllo il moltiplicarsi dei testi messi in circolazione.”¹⁰⁹ L’unità oggettuale del libro è sempre un atto interpretativo (“the material unity of a book is an interpretive matter”, scrive Edward Said).¹¹⁰ Il libro è un gesto critico che ritaglia una porzione di reale creando raggruppamenti, congiunzioni, continuità, serie, e individuando allo stesso tempo linee di frattura, rotture, soglie, dislivelli, scarti, trasformazioni, secondo operazioni che hanno bisogno ogni volta di essere convalidate. Lo storico (il critico) non è più colui che dà unità e sequenzialità organizzando intorno a un centro la nebulosa degli eventi dispersi, ma è colui che individua e produce discontinuità nella massa compatta dell’esistente e dell’esistito.¹¹¹

Il libro si distacca dalla densità dei segni e subito alla densità dei segni si riconsegna: quando si produce, o *avviene*, come un evento, è immediatamente “preso in un gioco senza posa di ripetizioni”. Genera dei “doppi”, delle appendici: ogni lettore lo incarna a modo suo, gli offre un corpo “impalpabile e unico”, e allo stesso tempo lo smembra in frammenti che circolano a rappresentarlo. Infine “i commenti lo raddoppiano: altri discorsi in cui deve infine apparire lui stesso, riconoscere le cose che ha rifiutato di dire, liberarsi di quel che, rumorosamente, fingeva di essere.” Di fronte a questo “sfarfallamento di simulacri”, l’autore è tentato di “prescrivere loro una forma, provvederli di una identità, imporgli un contrassegno che dia a tutti un certo valore costante.” Instaurare una volta per tutte una *somiglianza* tra il proprio volto e i propri testi, proclamare il proprio potere monarchico, tirannico, sui significati e sulle interpretazioni dell’opera.¹¹² Tuttavia questa forma di resistenza del principio autoriale è sempre destinata alla frustrazione: il libro, “oggetto-

stilistiche tra i “preludi” scritti per i libri del Saggiatore e le lezioni poi raccolte ne *Il romanzo del Novecento* (cfr. Giacomo Debenedetti, *Preludi. Le note editoriali alla “Biblioteca delle Silerchie”*, introduzione di Raffaele Manica, con uno scritto di Edoardo Sanguineti, Sellerio, Palermo 2012). Di editoria come “genere letterario” parla Roberto Calasso, *L’impronta dell’editore*, Adelphi, Milano 2013, pp. 79-90. La storia di una casa editrice come Einaudi, del resto, riassume conquiste, tensioni, conflitti, posizionamenti, “prese della parola” di un’intera stagione culturale e politica della vita italiana: Cfr. Luisa Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli Sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

¹⁰⁹ Roger Chartier, *L’ordine dei libri*, il Saggiatore, Milano 1994, p. 9.

¹¹⁰ Edward W. Said, *Criticism Between Culture and System*, in Id., *The World, the Text, the Critic*, cit., pp. 178-225: 179.

¹¹¹ Cfr. Michel Foucault, *Introduzione*, in Id., *L’archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano 1997, pp. 5-25.

¹¹² Dice il discorso autoriale: “la mia intenzione deve essere il vostro precetto; la vostra lettura, le analisi, le critiche, voi le piegherete a quel che io ho voluto fare, e sforzatevi di capire la mia modestia: quando parlo dei limiti della mia impresa, intendo limitare la vostra libertà; e se proclamo la mia sensazione di essere stato impari al mio compito, è perché non voglio lasciarvi il privilegio di fare obiezione al mio libro con il fantasma di un altro, a lui vicinissimo magari, ma più bello di quel che è.” (Michel Foucault, *Prefazione*, in Id., *Storia della follia nell’età classica*, cit., pp. 7-8).

avvenimento”, si moltiplica nelle copie, nei frammenti, nelle ripetizioni, nelle simulazioni, nei doppi, nelle scomparse che potrà produrre. Il compito della critica allora non è limitato alla necessità di fissare un’edizione *ne varietur*, ma al contrario consiste nell’attivare agonisticamente i significati del testo perché possa “presentarsi come discorso: battaglia e, insieme, arma, strategia e urto, lotta e trofeo o ferita, congiuntura e vestigia, incontro irregolare e scena ripetibile.”¹¹³

L’enfasi che Foucault pone sulla diffrazione del principio testuale può essere accolta come uno dei sintomi di un’attenzione convergente, sviluppata in contesti teorici diversi a partire dalla metà del Novecento, verso la natura relazionale della conoscenza, verso la costruzione condivisa dei significati culturali. Sullo sfondo di questo paesaggio epistemologico, anche la critica letteraria tende progressivamente a configurarsi come un *rapporto*, un gioco di prossimità che si dispiega attraverso la riorganizzazione materiale e concettuale dello spazio del libro.

¹¹³ Ibid.

1. I libri sono oggetti, le cui forme condizionano la fruizione, *informando* i testi, gli usi che possono riguardarli e le appropriazioni di cui sono suscettibili. Le opere richiedono un'interazione che tenga conto della realtà delle loro manifestazioni fisiche, in quanto le dimensioni del significato sono connesse alle dimensioni concrete di esistenza dei testi: “comprendere i principi che regolano l'*ordine del discorso* porta a decifrare rigorosamente i principi che fondano i processi di produzione, comunicazione e ricezione dei libri (e degli altri supporti dello scritto)”.

Come mostra la metafora antologica, nel corso del Novecento la pratica critica si dispone “intorno” ai testi tanto in senso concettuale quanto in senso materiale, creando oggetti che nella loro articolazione interna rappresentano le interazioni e le prossimità tra critica e letteratura. La consapevolezza che “le forme materiali sono produttrici di senso”¹¹⁴ diventa più acuta proprio mentre la forma materiale della scrittura per eccellenza, il libro, si sfalda come condizionata da una forza centrifuga, e viene investita dalle “molteplici conseguenze che l'ingresso nell'era della rappresentazione elettronica dei testi e della lettura su schermo comporta,” costringendo a rivedere “tutte le categorie che servono a identificare le opere, a fondare il principio della proprietà letteraria, a organizzare le pratiche di descrizione, di conservazione e di lettura dei testi.”¹¹⁵

Nella fase avanzata della modernità le teorie e le metodologie di studio del libro come oggetto fisico e “storico” sono chiamate a confrontarsi con una galassia di testi che non sono libri e chiedono di essere valutati nella loro specificità materiale, immediatamente riflessa da una specificità semantica. La diffrazione dei media genera un sistema di significati da analizzare senza creare separazioni rigide, bensì mettendo a sistema le diverse tipologie per ottenere un ampliamento delle prospettive della critica testuale: “il moltiplicarsi di analoghe forme di ricerca che hanno per oggetto manoscritti, film, registrazioni sonore, immagini statiche, documenti informatici e perfino testi orali, dovrebbe attirare la nostra attenzione non sulle differenze, ma sui tratti comuni a tutti questi ambiti nel loro modo di costruire un significato.” Differenziandosi e complicandosi, il sistema di registrazione e trasmissione dei documenti non perde la sua compattezza

¹¹⁴ Roger Chartier, *L'ordine dei libri*, cit., pp. 10-11.

¹¹⁵ Roger Chartier, *Introduzione*, in Id., *Cultura scritta e società*, cit., p. 11.

fondamentale: le forme testuali “non sono disparate ma interdipendenti in senso sincronico e diacronico”, e costituiscono “una struttura complessa di interrelazioni.”¹¹⁶

Il *testo*, etimologicamente “rete e intreccio di materiali”,¹¹⁷ ha definito il proprio statuto per slittamento semantico ed estensione metaforica: è, costitutivamente, una tessitura di elementi fisici e simbolici, concreti e concettuali. Estendere il significato del concetto di testo oltre il libro e la stampa allora non è che un prolungare lo slittamento originario: significa semplicemente annettere nuovi tipi di intrecci e di tessiture. E insieme fornire nuova evidenza alla necessità di coniugare, in modo più approfondito, lo studio delle forme materiali (superando la bibliografia classica, che ha tentato di ignorare i significati e di studiare le forme in senso iconico, a prescindere dai segni) e lo studio delle forme simboliche e dei significati (contro l’astrazione strutturalista del testo, amputato delle sue relazioni con il contesto, con la realtà dei produttori e dei fruitori).

La bibliografia testuale consente di precisare l’intuizione delle interferenze tra contenitore e contenuto, divenuta luogo comune a partire dal *claim* McLuhaniano che afferma la coincidenza di medium e messaggio. Allo stesso tempo, l’attenzione per la predeterminazione dei significati implicita nella costruzione concettuale degli spazi prolunga sul terreno letterario l’impiego di concetti elaborati nel campo dell’arte figurativa: l’indagine di Panofsky sulla prospettiva come forma simbolica¹¹⁸ offre alla critica testuale una base teorica sulla quale fondare la “convincione che le forme determinino il senso”.¹¹⁹ Nel succedersi delle forme, quindi, si può leggere il succedersi delle intenzioni di senso e delle interpretazioni di cui è stato investito un testo. Le “costruzioni estetiche complesse”, nel loro impasto di elementi simbolici, materiali e immateriali, “rappresentano immagini del mondo condensate in una forma plastica e destinate a un certo pubblico; la loro

¹¹⁶ Donald F. McKenzie, *Bibliografia e sociologia dei testi*, Sylvestre Bonnard, Milano 1999, p. 12.

¹¹⁷ Ivi, p. 19.

¹¹⁸ “Questa ‘prospettiva centrale’, per garantire la costruzione di uno spazio completamente razionale, cioè infinito, costante e omogeneo, deve presupporre fondamentali ipotesi: innanzitutto, che noi vediamo con un occhio immobile, in secondo luogo che l’intera sezione piana della piramide visiva possa valere come resa adeguata della nostra immagine visiva. Ma entrambi questi presupposti rappresentano un’ardita astrazione dalla realtà (se, almeno in questo caso, con il termine ‘realtà’ possiamo designare l’effettiva impressione visiva del soggetto). La struttura di uno spazio infinito, costante e omogeneo, in breve puramente matematico, è addirittura antinomica rispetto a quella dello spazio psicofisiologico.” Una tale astrazione, che matematizza lo spazio visivo, è il sintomo, propriamente, di una *visione* del mondo, e quindi implica particolari strategie di organizzazione e interpretazione dell’esperienza. È un “contenitore”, dunque, una *forma*, che predispone una specifica modalità di lettura delle scene che conterrà, determinandone il senso. (Erwin Panofsky, *La prospettiva come “forma simbolica”*, traduzione di Enrico Filippini, con uno scritto di Marisa Dalai Emiliani, Abscondita, Milano 2007, pp. 12-13; la prima edizione italiana del saggio è in Erwin Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, a cura di Guido D. Neri, con una nota di Marisa Dalai, traduzione di Enrico Filippini, Feltrinelli, Milano 1961).

¹¹⁹ Donald F. McKenzie, *Bibliografia e sociologia dei testi*, cit., p. 23. McKenzie nomina diversi esempi di studi sulle forme materiali che determinano il significato dei testi, dagli studi di David Foxon sulla tipografia delle opere di Pope alla presentazione tipografica del *Candide* di Voltaire, studiata da Giles Barber.

nascita, morte e metamorfosi significa la nascita, morte e metamorfosi di una visione della realtà e dei ceti che vi si riconoscono.”¹²⁰ L’approccio integrato che fa del libro un dispositivo concettuale, incorporato in un oggetto materiale, prodotto e consumato in determinate circostanze storiche e sociali permette di trascorrere senza fratture, all’interno di un continuum ermeneutico, dalla critica testuale fino alla critica e alla storia letteraria e culturale: “alla ricerca dei significati storici ci muoviamo dal tratto più minuto della forma materiale del libro a questioni di contesto autoriale, letterario e sociale.”¹²¹

2. In una serie di riproduzioni materiali della stessa opera si può leggere anche una stratigrafia di situazioni testuali, ovvero l’oggetto di studio della critica delle varianti, interessata a seguire il dinamismo che accompagna l’attività creativa, combinando la valutazione dell’incidenza sincronica delle correzioni e il loro significato in una prospettiva diacronica. La declinazione “genetica” della critica delle varianti sviluppata in particolare dai filologi di area francese non si limita a vedere nelle diverse redazioni del testo la metamorfosi di un sistema linguistico, il sovrapporsi di diverse strutture sincroniche, ma prende in considerazione, isolandola, ogni fase della realizzazione che si sia condensata in un significato autonomo, coerente a livello macrotestuale, testimoniato spesso dalla materialità del supporto, manoscritto o a stampa.¹²² L’incarnazione concreta del testo è un

¹²⁰ Guido Mazzoni, *Le forme dell’arte e la storia degli uomini*, in Id., *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005, pp. 9-42: 35.

¹²¹ Donald F. McKenzie, *Bibliografia e sociologia dei testi*, cit., p. 28.

¹²² Premettendo che le differenze tra i due approcci vanno sempre sfumate, e pensate sullo sfondo di vaste contiguità e interferenze, Cesare Segre scrive: “la critica genetica affronta di preferenza le trasformazioni contenutistiche, specie nei casi in cui si può seguire l’opera dello scrittore in fasi successive nettamente differenziate nella loro globalità, o persino in movimenti elaborativi macroscopici; la critica delle varianti studia di solito varianti apportate a un testo, sia nel corso della sua stesura, sia attuando ritocchi migliorativi a un testo terminato. La critica genetica ci porta dunque agli abbozzi o a stesure e tentativi precedenti l’assetto definitivo e pubblico del testo letterario, oppure a redazioni o rielaborazioni pubblicate in successione; la critica delle varianti nelle vicinanze del testo, nei ritocchi immediatamente anteriori alla bella copia, alla pubblicazione o alla ripubblicazione.” (Cesare Segre, *La genesi del testo: critica delle varianti e critica genetica*, in *La costruzione del testo in italiano. Sistemi costruttivi e testi costruiti*, Atti del Seminario Internazionale di Barcellona (24-29 aprile 1995), a cura di María de las Nieves Muñiz e Francisco Amella, Universitat de Barcelona, Franco Cesati Editore, Firenze 1996, pp. 11-21: 12). Un primo inquadramento del problema filologico delle varianti d’autore, concepito a partire dal contesto dell’ecdotica classica, si deve a Giorgio Pasquali, *Edizioni originali e varianti d’autore*, in Id., *Storia della tradizione e critica del testo*, premessa di Dino Pieraccioni, Le Lettere, Firenze 1988 (ristampa anastatica della seconda edizione del volume, Le Monnier, Firenze 1952; la prima edizione risale al 1934), pp. 395-465. La teorizzazione della critica variantistica e la sua applicazione alle opere moderne e contemporanee si deve in larghissima parte, come è noto, a Gianfranco Contini. La cui attività complica notevolmente la distinzione tra critica genetica e critica delle varianti: basti pensare che, in uno dei saggi che fondano la pratica della critica delle varianti, Contini cita la poetica di Mallarmé e di Valéry, ovvero i numi tutelari della critica genetica francese, per testimoniare la validità di una concezione dinamica della poesia. (Cfr. Gianfranco Contini, *Saggio d’un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, p. 5; già nella “Biblioteca del Leonardo”, Sansoni, Firenze 1943 [ma 1941]). La critica delle varianti, nella declinazione continiana, è soprattutto una teoria *in atto*, tutta desunta dalla pratica. Tuttavia una utile e celebre formulazione riassuntiva apre il saggio

documento della sua presenza, una traccia del suo passaggio nel mondo, che rivela particolari connessioni col contesto e quindi attiva specifiche possibilità di senso: l'*optimus codex* scelto da Joseph Bédier come strumento per districare la selva di alberi bifidi della filologia romanza è il “migliore” nella misura in cui testimonia di una specifica condizione di esistenza del testo, legata a una accertabile situazione della ricezione.

Nelle sue formulazioni estreme, scaturite in particolare a contatto con la letteratura del Novecento, la critica genetica arriva ad affermare l'equivalenza di tutte le fasi del testo, di tutte le stazioni attraverso le quali è passato il processo creativo, concepito come un flusso privo di una direzione, rispetto al quale ogni sezione, ogni taglio, è arbitrario e provvisorio. Si tratta di un principio ermeneutico che ha portato a preferire, alle edizioni critiche finalizzate a stabilire la fisionomia del testo definitivo, le edizioni diplomatiche, le trascrizioni e perfino le pubblicazioni anastatiche di abbozzi, taccuini, scartafacci, tracce materiali delle diverse fasi testuali, mostrate nella loro compresenza e simultaneità, come per scattare un'istantanea del disordine non lineare che è l'invenzione.

La critica genetica quindi punta a una rappresentazione integrale del processo creativo, che possa risalire a una zona anteriore alla composizione definitiva e “controllata” del testo. Su questo tentativo si innestano anche le proposte ermeneutiche avanzate dalle ricerche che applicano alla letteratura le acquisizioni delle scienze della mente. L'approccio “cognitivistico” tenta di mostrare il rapporto tra le realizzazioni formali della scrittura letteraria e le formazioni pre-razionali che strutturano l'inconscio cognitivo, e che spesso lasciano traccia di sé nelle scritture preparatorie, negli appunti e negli abbozzi, nei tentativi di formalizzazione meno filtrati dal controllo intenzionale e dall'adesione ai moduli stilistici istituzionali.¹²³

dedicato alle varianti ariostesche: “Vi sono essenzialmente due modi di considerare un'opera di poesia: v'è un modo, per dir così, statico, che vi ragiona sopra come su un oggetto o risultato, e in definitiva riesce a una decisione caratterizzante; e v'è un modo dinamico, che la vede quale opera umana o lavoro *in fieri*, e tende a rappresentare drammaticamente la vita dialettica. Il primo stima l'opera poetica un 'valore'; il secondo, una perenne approssimazione al 'valore'; e potrebbe definirsi, rispetto a quel primo, assoluto, un modo, in senso altissimo, 'pedagogico'.” (Gianfranco Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*; nuova edizione aumentata di *Un anno di letteratura*, Einaudi, Torino 1974, p. 233; già in “Meridiano di Roma”, II, 27, 18 luglio 1937).

¹²³ “Dal Romanticismo in poi”, scrive Alberto Casadei, “l'*inventio* comprende le modalità dell'ispirazione, e viene quindi a riguardare il confine tra nascita inconscia e progressiva acquisizione conscia dei fattori che generano un testo letterario (e artistico). Sarebbe molto interessante proporre uno studio sistematico delle riflessioni d'autore, possibilmente non formalizzate in una poetica, che toccano il versante dell'*inventio*.” E ancora: “Oltre alle riflessioni degli autori, tanto più interessanti quanto meno indirizzate alla creazione di una mitologia del sé ovvero a un consapevole *self-fashioning*, come avviene in molte poetiche 'ufficiali', per tentare di individuare i tratti propri dell'*inventio* va considerata la prima gestazione dell'opera, che può essere testimoniata da abbozzi e redazioni con varianti.” (Alberto Casadei, *Ripensare la letteratura su fondamenti cognitivi*, in Id., *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Bruno Mondadori, Milano 2011, pp. 1-65: 44-46). La *Cognitive poetics* è un vasto e diversificato settore di ricerca che applica le scienze della mente agli studi

Il cognitivismo interpreta il processo di scrittura come uno strumento che favorisce la lenta emergenza della forma dall'informe delle cognizioni e delle percezioni della mente/corpo. La scrittura si innesta sulla mente creando un dispositivo doppio che funziona in modo integrato. In questo contesto l'intenzionalità dell'autore non è mai assoluta, l'opera non è il frutto della trascrizione fedele di un'idea compiuta e perfetta: il controllo autoriale si misura con la "resistenza" del medium, con le sue inerzie, con le concrezioni e le stratificazioni grammaticali, sintattiche, semantiche che sempre determinano ostacoli, deviazioni, retroazioni sui processi della creatività. I vincoli che la scrittura in quanto medium della creazione oppone all'intenzionalità autoriale confermano da una prospettiva cognitiva le ragioni profonde della critica genetica, dell'analisi delle varianti d'autore come luogo di osservazione del movimento creativo, e come registro delle "prove d'innesto" tra la mente e la scrittura. La critica degli scartafacci, nella sua accezione estensiva, non traccia un percorso che va da un meno a un più di perfezione formale: ricostruisce i diversi stadi di interazione tra le due componenti del dispositivo ibrido, e segue semmai l'itinerario della penetrazione tra pensiero e scrittura.

Un itinerario del quale rimane traccia nelle concretizzazioni del testo, nelle sue diverse "forme" materiali: che per analogia possono essere considerate anche il grafico delle "prove d'innesto" tra il testo e il contesto, tra il testo e le comunità ermeneutiche che lo hanno riprodotto, facendolo esistere nel mondo come fatto sociale.

3. Ogni riproduzione è una riscrittura che genera uno spostamento del significato e quindi una modificazione dell'equilibrio del sistema testuale e delle sue componenti. In particolare, il contributo concettuale che ogni "copia" aggiunge all'intenzione di senso di partenza complica il ruolo univoco dell'autore, la cui rappresentazione, passando attraverso la catena dei "rifacimenti" testuali, non rimane compatta e identica a se stessa. Convergenza da prospettive diverse, la filologia materiale, la critica genetica e la critica cognitiva sono concordi nel restituire dell'autore un'immagine sfumata e "relativizzata". La funzione autoriale si modifica e si risposiziona a contatto con le altre funzioni che intervengono nel processo di produzione e diffusione del testo, del quale fa parte anche il

letterari: oltre alla sintesi critica e bibliografica, e agli esempi applicativi contenuti nel libro di Casadei (che era stato preceduto, a mo' di preambolo contenente le prime formulazioni embrionali, da Id., *Poesia e ispirazione*, Luca Sossella editore, Roma 2009, con ulteriori riferimenti bibliografici), per una panoramica sullo stato dell'arte e una casistica di applicazioni sulla letteratura italiana si può vedere il fascicolo speciale di "Italianistica" dedicato a *Letteratura e scienze cognitive: teorie e analisi*, a cura di Alberto Casadei, con la collaborazione di Sara Boezio, Ida Campeggiani e Veronica Ribechini, 40, 3, settembre/dicembre 2011. Qualche considerazione ulteriore sulle prospettive aperte da questo ambito di ricerca in relazione ai temi trattati qui verrà ripresa più avanti, e in particolare nelle conclusioni finali.

critico, che diventa riproduttore materiale (citando, ad esempio, o antologizzando) e produttore di significati aggiuntivi.

La fisionomia dell'autore è continuamente ridisegnata dalle interferenze reciproche esercitate dai tre poli di gravitazione del significato individuati da Edward Said: il mondo, il testo, il critico.¹²⁴ La progressiva rarefazione del controllo autoriale che si produce attraverso le trascrizioni e le ricomposizioni del testo riattualizza la disseminazione del principio d'autore che Platone mette in figura nella "genesì" del *Simposio*. Una vertiginosa *diffrazione* che prefigura, nel consueto movimento analogico che porta a sovrapporre l'antichità pre-tipografica e la contemporaneità post-tipografica, i piú spericolati manierismi della decostruzione.¹²⁵

Il gioco illusionistico che moltiplica all'infinito ombre e riflessi dell'autore genera un decentramento del punto di vista, e una fuga antiprospectica che rende impossibile risalire a un'origine, a una incontestabile volontà dell'autore, a un definitivo *ne varietur*. Ogni esecuzione del testo "si rivela non tanto l'incarnazione del significato passato quanto il pretesto per il significato presente."¹²⁶ L'immagine di un testo "sacrosanto e inviolabile", costituito da un'essenza imm modificabile che trasmigra di incarnazione in incarnazione, ha lasciato posto a quella di un testo "destabilizzato, indeterminato e aperto."¹²⁷ Al fondo del quale permane, certo, un'intenzione autoriale univoca e ricostruibile, seppure nella "forma tradizionalmente attribuita a un archetipo, immanente a ciascuna delle versioni, ma non completamente realizzata in nessuna di esse". Un ur-testo da considerare "come qualcosa di sempre potenziale, al pari del lavoro teatrale, dove il testo è aperto e genera nuovi significati a seconda delle esigenze che man mano si presentano in un perpetuo rinvio della definitività."¹²⁸

¹²⁴ Edward W. Said, *The World, the Text, and the Critic*, in Id., *The World, the Text, the Critic*, cit., pp. 31-53.

¹²⁵ "L'evento che Platone registra come un simposio è filtrato a noi dieci anni dopo, attraverso Apollodoro che non era nemmeno presente. Apollodoro – la sua memoria, ci viene detto, è piuttosto vaga – cerca soltanto di richiamare alla mente ciò che gli è stato raccontato da un altrettanto vago Aristodemo, il cui ricordo di quello che, secondo il racconto di Socrate, aveva detto Diotima, era poco attendibile. Per disorientarci ulteriormente ci viene anche detto che il testo del *Simposio*, così come ci si presenta, è soltanto una scelta di passi tratti da una particolare versione. Come afferma Apollodoro, vengono riferiti solo 'i punti principali di ciascuno dei discorsi che mi pareva importante ricordare'. Le eventuali speranze di avere una versione alternativa vengono istantaneamente infrante, in quanto si tratta a sua volta soltanto del resoconto aggrovigliato che Glaucone dice di aver avuto da Fenice, il quale – neppure lui era presente – ne aveva avuto notizia, come Apollodoro, da Aristodemo. Per la verità, Apollodoro controllò con Socrate qualche dettaglio qui e là, ma alla luce di una simile narrazione, l'affermazione di Barthes secondo la quale la nascita del lettore richiede la 'morte dell'autore' appare, come tutta la storia intellettuale europea, nient'altro che una nota in calce a Platone." (Donald F. McKenzie, *Bibliografia e sociologia dei testi*, cit., p. 39).

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Ivi, p. 41.

¹²⁸ Ivi, p. 43.

Il testo si conferma quindi una realtà dinamica che si attualizza nelle diverse declinazioni materiali, dentro un continuum semiotico che lega le modificazioni dei supporti, a cominciare dal libro, all'intero contesto della comunicazione, alle condizioni generali di elaborazione e trasmissione delle informazioni. Passando attraverso una serie di metamorfosi oggettuali, il testo assume il dinamismo e la "disponibilità" di un linguaggio: "le sue forme e i suoi significati dipendono da altri testi, e quando lo ascoltiamo, lo guardiamo o leggiamo, in quello stesso momento lo riscriviamo."¹²⁹ Una fissazione assoluta e immutabile del senso sarebbe conclusiva e castrante: al contrario, "il cambiamento e l'adattamento sono le condizioni della sopravvivenza, così come l'impiego creativo del testo è la condizione perché sia letto."¹³⁰ Impiego creativo che comprende un lavoro di trascrizione, transcodificazione e contaminazione: la "riscrittura" critica dei testi allora diventa una delle possibili ibridazioni attive nell'impasto mediale che continuamente dialoga, modificandoli, con il significato e con la forma delle singole emergenze testuali.

4. La morfologia dei dispositivi materiali, e nello specifico la struttura interna del libro, descrive strategie particolari di produzione del significato: anche un dettaglio apparentemente marginale come la nota a piè di pagina rivela, a un'analisi ravvicinata, una costellazione di implicazioni che complica e arricchisce, già in chiave ipertestuale, l'organizzazione concettuale del libro.¹³¹

Le partizioni interne del libro rispecchiano una distribuzione delle funzioni ("il testo persuade, le note dimostrano")¹³², alla quale si lega una differenziazione dei significati e la dissimulazione di un controcanto nascosto in seno al discorso principale. Tuttavia la fenomenologia della nota rivela una ambiguità di fondo nella ripartizione dei ruoli che, traslata e proiettata sulla distinzione tra testo primario e testo secondario, e sulle rispettive specializzazioni, denuncia come un'illusione ottica la separazione rigorosa dei discorsi, e della loro dichiarata funzionalità: "nessun cumulo di note può provare che ogni affermazione del testo poggia su un'inespugnabile cittadella di fatti accertati." Le note svolgono compiti più sottili e sfumati della mera "documentazione" allegata

¹²⁹ Ivi, p. 64.

¹³⁰ Ivi, p. 65.

¹³¹ "Nei lavori scientifici, come hanno dimostrato molti studi, i rinvii fanno assai più che identificare gli autori originari delle idee che essi sviluppano e le fonti dei dati: riflettono lo stile intellettuale delle diverse comunità scientifiche nazionali, la didattica dei vari corsi universitari, le predilezioni letterarie dei direttori delle riviste. Si riferiscono non soltanto alle fonti precise dei dati scientifici, ma anche a più ampie teorie e a scuole teoretiche alle quali gli autori desiderano e sperano di essere associati. Nei testi di storia i rinvii mostrano almeno altrettanti segni di avere avuto origine nella fallibilità e nel pregiudizio degli uomini." (Anthony Grafton, *La nota a piè di pagina. Una storia curiosa*, Sylvestre Bonnard, Milano 2000, p. 23).

¹³² Ivi, p. 25.

all'argomentazione, così come il commento non è soltanto una "spiegazione" successiva alla rappresentazione e perfettamente distinta da essa.

In primo luogo, le note "persuadono: convincono il lettore che lo storico ha fatto una accettabile quantità di lavoro, sufficiente per rientrare nei limiti di tolleranza richiesti." In secondo luogo "indicano le principali fonti utilizzate": aiutano il lettore a ricostruire, ipoteticamente e parzialmente, il percorso intellettuale dell'interprete. Ma al di là di queste mansioni, comunque intimamente *retoriche*, "nessun apparato di note può fornire più informazioni o dare più certezze."¹³³

Dal momento che il ruolo della nota è fondamentalmente persuasivo e "discorsivo", "intenzioni del testo e dell'annotazione si confondono un po'." Ma il fatto che la nota possa svincolarsi da una posizione integralmente vicaria produce allo stesso tempo uno *sdoppiamento* del libro: "le note costituiscono una storia secondaria, che si muove con quella primaria ma ne differisce nettamente." E della storia primaria rivela soprattutto la provvisorietà e la collocazione storica, mostrando il luogo e il momento di enunciazione: "nel documentare il pensiero e le ricerche che puntellano il testo sovrastante, [le note] dimostrano che si tratta di un prodotto storicamente contingente, dipendente da forme di ricerca particolari, da occasioni favorevoli e dallo stato delle questioni specifiche che si ponevano quando lo storico si era accinto al lavoro."¹³⁴ In modo analogo il commento contagia il testo con la propria parzialità conoscitiva, con la propria attitudine relativistica, "riducendo" l'assoluto della parola creativa alle sue relazioni contestuali.

La nota è il segno esteriore della trasformazione della storia da "eloquente narrazione" a "disciplina critica": ascesa a criterio discriminante "quando i suoi genitori, la storia e la filologia, finalmente si sposarono." Un'unione che coincide con il momento in cui la storia "si ripiegò ufficialmente su se stessa"¹³⁵, introducendo un analogo ripiegamento autocosciente anche nella storia del libro e delle sue forme. Attraverso la nota il libro racconta il proprio farsi, il costituirsi della propria organizzazione concettuale.

Del resto lo sdoppiamento del libro e la tendenza uguale e contraria a inglobare il commento nel testo sono fenomeni di ibridazione presenti già nella tradizione dei libri antichi, caratteristici perfino della redazione del Libro per eccellenza: "gli scribi, non diversamente dagli autori, incorporarono copiosi filoni di commenti direttamente nel testo della Bibbia ebraica. Le brevi glosse riguardanti parole ed espressioni non comuni diventarono parti organiche del testo che intendevano chiarire; i libri posteriori citavano e

¹³³ Ivi, p. 30.

¹³⁴ Ivi, p. 31.

¹³⁵ Ivi, p. 32.

commentavano quelli precedenti; talvolta deliberatamente, talvolta inavvertitamente, il sacro testo veniva a essere interprete di se stesso.”¹³⁶ Allo stesso modo, la *Glossa ordinaria* si attorciglia intorno al testo latino della *Vulgata*, a garantirne la tradizione attraverso una sorta di trascrizione critica.

La duplice unità di testo e commento si configura come una sopravvivenza che la razionalizzazione del libro tipografico assume e rifunzionalizza, connettendola alla nascita di alcune nuove forme di discorsività. La genesi del saggio in quanto genere letterario tipico della modernità può essere letta come l’emancipazione di una nota, la rivelazione della sua autonomia occulta, per effetto della quale il commentatore *prende la parola* e implica se stesso nell’attività annotatoria: “gli stessi *Saggi* di Montaigne, introspettivi ed eclettici, appaiono come una serie di commenti staccati dai testi ai quali erano in origine allegati.”¹³⁷ Allo stesso tempo il *Dictionnaire* di Bayle, monumento che fonda la genealogia del commento moderno, “inventò e difese una duplice forma di narrazione: il testo che enuncia i risultati finali e descrive il percorso necessario per arrivarci.” Assediato dai nemici, tanto cattolici quanto protestanti, intollerante nei confronti della proliferazione dell’errore storico, Bayle edifica lo spazio del commento come luogo *scientifico* della verifica critica e, contemporaneamente, come luogo *retorico* della polemica e perfino dell’attacco satirico, dell’“ironia sovversiva”.¹³⁸ Obbedendo così in modo obliquo, e creativo, alla richiesta cartesiana di applicare rigore logico tanto alla ricerca storica quanto alla speculazione matematico-filosofica, approdo ideale di un secolo votato interamente alla critica e alla

¹³⁶ Ivi, p. 34. Grafton cita a proposito di questo punto lo studio di Michael Fishbane, *Biblical Interpretation in Ancient Israel*, Clarendon, Oxford 1985. Che l’esegesi biblica sia il sostrato concettuale dell’ermeneutica moderna è un’idea frequentemente ripetuta, anche da prospettive diverse. Northrop Frye ha ricordato il ruolo di matrice dell’intera tradizione occidentale svolto dalla Bibbia. Riprendendo Frye Said scrive: “the displacing power in all texts finally derives from the displacing power of the Bible, whose centrality, potency, and dominating anteriority inform all Western literature. The same is no less true, in the different modes I discussed earlier, of the Koran. Both in the Judeo-Christian and in the Islamic traditions these hierarchies repose upon a solidly divine, or quasi-divine, language, a language whose uniqueness, however, is that it is theologically and humanly circumstantial.” (Edward W. Said, *The World, the Text, the Critic*, cit., p. 46).

¹³⁷ Anthony Grafton, *La nota a piè di pagina*, cit., p. 34.

¹³⁸ Ivi, p. 172. La nota è uno spazio di resistenza alle richieste pressanti della nascente sistematizzazione “scientifica” della cultura. Quella raccontata da Grafton è anche la storia di “quei pensatori francesi che sul finire del Seicento avevano trovato in Olanda un rifugio dall’intolleranza religiosa di Luigi XIV, nella cultura un rifugio dall’oppressione delle ortodossie teologiche e nelle note a piè di pagina un rifugio dal dogmatismo intellettuale di Cartesio.” (Ivi, p. 189). La duplice matrice, scientifica e narrativa, che sottrae l’opera di Bayle al disciplinamento cartesiano delle superfici, riverbera sull’ipotesi, avanzata da Carlo Ginzburg, che Laurence Sterne abbia trovato nel sistema di annotazioni centrifughe del *Dictionnaire* un modello per la struttura a digressione multipla che dà forma alla “corsa sul posto” del *Tristram Shandy*. Per Sterne il *Dictionnaire* contiene allo stesso tempo un monumento all’erudizione umana e la sua parodia, una sintesi universale del sapere e un grafico della sua “stupidità”. Cfr. Carlo Ginzburg, *La ricerca delle origini. Rileggendo Tristram Shandy*, in Id., *Nessuna isola è un’isola. Quattro sguardi sulla letteratura inglese*, Feltrinelli, Milano 2002, pp. 68-95. Sul romanzo di Sterne come congegno “deprogressivo” che sabota la linearità stereotipata del *novel* cfr. Gabriele Frasca, *Un viaggio sedimentale*, in Id., *La lettera che muore*, cit., pp. 132-159.

decostruzione delle rappresentazioni del mondo fino ad allora vigenti.¹³⁹ Un secolo che accanto alla formulazione scientifica del “metodo” (comunque affidata a un *discorso*), forgia, lungo la linea che congiunge Montaigne a Galileo, la natura anfibia del saggio, strumento critico che ingloba argomentazione e persuasione, analisi ed espressione; la libertà della scrittura e la precisione della nota.

Lo spazio del libro moderno si scopre animato dalla stessa tensione interna esperita dalla scrittura saggistica, che cerca di tenere insieme il rigore della ricerca e la necessità di un’organizzazione retorica e narrativa del discorso.¹⁴⁰ La dinamica che lega le note al testo dimostra che non si possono “separare utilmente la storia della ricerca storica e quella della narrazione storica.” Come il racconto storico, il saggio non è una pura invenzione, è sempre corroborato dalla sostanza delle note: ma “soltanto il lavoro letterario di comporre queste note consente allo storico di rappresentare, imperfettamente, la ricerca che sorregge il testo.”¹⁴¹ Nel lavoro dello storico, come in quello del saggista, arte e scienza sono intrecciati in una “caotica miscela”¹⁴² che determina la dinamica interna del libro, ed è condizione di esistenza della sua unità. Il libro moderno quindi, seppure si configura come il risultato di una razionalizzazione fatta di partizioni e tagli del “flusso” continuo e organico del libro pre-tipografico, conserva nella sua articolazione, e proprio negli apparati che dovrebbero veicolarne la “scientificità”, uno spazio di ambiguità, un elemento di contraddizione, una fessura per la contaminazione, attraverso la quale, durante la fase di esaurimento della modernità, penetreranno nello spazio del libro tutti gli esperimenti di prossimità fondati sull’ibridazione delle tipologie discorsive.

5. La forma simbolica del libro moderno differisce sensibilmente da quella del libro antico. Prima della normalizzazione tipografica il libro aspira a contenere il mondo: promette la materializzazione dei significati, afferma la consustanzialità dei segni e degli elementi della realtà, è esposto al vento cosmico che agita i libri di Prospero nella *Tempesta* shakespeariana. Il cui significato mediale è aumentato dalla *trascrizione* cinematografica di

¹³⁹ “Il Seicento, dopotutto, vide l’autorità scientifica degli antichi decostruita da Bacone, Cartesio, Boyle e Pascal; l’autorità politica dei re decostruita dai frondisti francesi e dai puritani inglesi; e l’autorità della Bibbia come testo storico decostruita da La Peyrère e Spinoza.” (Anthony Grafton, *La nota a piè di pagina*, cit., p. 176). È curioso che in questo passaggio Grafton non citi Galileo. E proprio alla luce di quanto Grafton discute nel suo saggio: le strategie di citazione e occultamento delle fonti parlano sempre delle intenzioni di un autore.

¹⁴⁰ “In tutta Europa gli autori e gli editori collaborarono più intensamente che mai prima, perché ogni aspetto fisico del testo ne rispecchiasse il contenuto e guidasse il lettore nel guado. Si verificò una rivoluzione nell’impostazione del libro, via via che coloro che si occupavano del testo e della pubblicazione facevano esperimenti nell’impaginazione e nell’impostazione cercando di rendere i libri accessibili sia materialmente sia intellettualmente.” (Ivi, p. 188).

¹⁴¹ Ivi, p. 197.

¹⁴² Ivi, p. 199.

Peter Greenaway, a cominciare dal titolo: non *La tempesta* ma, appunto, *Prospero's Books*.¹⁴³ Perché è soprattutto sui libri di Prospero, sovrano per caso che svela la radice comune di sapere e potere (“Me, poor man, my library / Was dukedom large enough”, *The Tempest*, II, 2), che imperversa la tempesta storica e metaforica, disperdendo le pagine in un vortice, e affidandole al disordine del mondo.¹⁴⁴ I libri di Prospero sono organismi viventi, nei quali le parole e le cose, il mondo e la sua rappresentazione, coincidono. Attraverso i libri Prospero domina gli elementi e agisce sulle vite degli uomini. Per rinunciare al potere che gli deriva dalle arti magiche deve disfarsi dei libri: annegarli, bruciarli, chiuderli per sempre. Solo dopo la liquidazione dei libri gli uomini, gli altri personaggi, tornano a parlare con la propria voce: prima il sortilegio del suo sapere/potere faceva risuonare in ogni uomo la voce di Prospero, il demiurgo. Nel catastrofico finale i libri bruciano, vengono distrutti e sommersi, le immagini si cancellano, le parole scompaiono. Solo i libri di Shakespeare si salvano, ripescati dalle acque: e costituiscono un ponte, un momento di passaggio dalla civiltà del libro come oggetto magico a quella del libro come strumento ed estensione tecnologica della razionalità.

La concezione magico-sacrale del libro orienta la storia della metafora, ripercorsa come è noto da Curtius, che identifica libro e mondo.¹⁴⁵ E proprio sulla frontiera tra il libro inteso come oggetto magico e il libro come prodotto seriale e laico si arresta l'analisi di Curtius, che conduce l'esplorazione della metafora libresco fino a Goethe e alla sua visione del libro del mondo come unità organica. Dopo Goethe “si troverebbero vari esempi di metafore tratte dal mondo del libro, ma non si tratta più di un rapporto vitale (*Lebensbezug*) unitario e cosciente; né potrebbe in alcun modo esserlo, giacché l'Illuminismo ha scosso l'autorità del libro come tale, e la civiltà tecnologica ha modificato l'intero equilibrio delle condizioni di

¹⁴³ La sceneggiatura del film è stata pubblicata, insieme ad altri materiali di lavorazione, in Peter Greenaway, *Prospero's Books. A film of Shakespeare's The Tempest*, Chatto & Windus, London 1991. Il “pensiero cinematografico” di Greenaway è raccontato nel suo *Fear of drowning by numbers* (trad. it. *Paura dei numeri. 100 pensieri sul cinema*, traduzione di Gina Maneri, Il Castoro, Milano 1996). Alcuni studi italiani o tradotti in italiano sul cinema di Greenaway: Jonathan Hacker, David Price, *Il cinema secondo Greenaway*, a cura di Eletta Aldani, Nuova Pratiche, Milano 1996; Alessandro Bencivenni, Anna Samuelli, *Peter Greenaway: il cinema delle idee*, Le mani, Recco 1996; Domenico De Gaetano, *Il cinema di Peter Greenaway*, Lindau, Torino 1995; *Peter Greenaway*, a cura di Carla Scura, prefazione di Emanuela Martini, Audino, Roma 1995; Giovanni Bogani, *Peter Greenaway*, Il Castoro, Milano 1995.

¹⁴⁴ Per i rapporti tra sapere e potere, stretti nel nodo della religione, che agiscono sulla faglia vissuta e descritta da Shakespeare, cfr. Gilberto Sacerdoti, *Sacrificio e sovranità. Teologia e politica nell'Europa di Shakespeare e Bruno*, Einaudi, Torino 2002.

¹⁴⁵ Ernst Robert Curtius, *Il libro come simbolo*, in Id, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 1992, pp. 335-385. Curtius segue la traccia offerta da Goethe, soprattutto in merito al concetto di “rapporto vitale” (*Lebensbez*) che le epoche hanno con alcuni oggetti e concetti, e in questo caso con il libro.

vita (*Lebensverhältnisse*).¹⁴⁶ Le modificazioni del rapporto vitale col libro introdotte dagli sviluppi tecnologici investono, insieme alla sua funzione sociale e culturale, anche la grammatica interna del libro, che aderisce alla normalizzazione tipografica.

Proprio per il fatto di arrivare dopo piú di due secoli dalla nascita del libro moderno, tuttavia, e alla vigilia di una grande trasformazione epistemologica e tecnico-scientifica, il progetto goethiano di scrivere un libro cosmico, un romanzo sull'universo, potrebbe non essere interpretato come l'ultimo impiego della metafora classica. Potrebbe essere, al contrario, un presentimento dell'accelerazione convergente che la nascente civiltà industriale avrebbe impresso alle rappresentazioni del mondo. Il libro universale di Goethe non è l'ultimo libro di Prospero: è il primo libro che sfida come obsoleta la concettualizzazione tipografica per aprirsi e includere la contemporaneità di tutti i segni: “questo romanzo denota il capovolgimento del mondo – che è un libro metaforico – nel libro che sarà un mondo metaforico.”¹⁴⁷

Prospero distrugge i suoi libri magici per favorire la nascita di un'altra modalità del sapere, che si realizza nella razionalità del libro tipografico. Viceversa, attivando la tensione verso una conoscenza antilibresca (e antitipografica), Faust risveglia al mondo le forze “magiche” (questa volta mediate dalla tecnica e dal suo impiego su scala industriale) che lo domineranno e sconvolgeranno le modalità della conoscenza e dell'esperienza.¹⁴⁸ Goethe intuisce l'imminente compressione dello spazio e del tempo, e arriva a concepire una storia della “letteratura mondiale”, individuando alcuni principi di unificazione del campo delle produzioni umane. Un campo che si sta trasformando in un pulsante sistema integrato, e conoscerà la moltiplicazione, l'accelerazione e la compresenza dei segni che lo attraversano, fino ai limiti dell'entropia. La leggibilità del mondo è minacciata da questa trasformazione che, in quanto crescita dell'autocoscienza dell'umanità, impone un cambio di paradigma nelle scienze della comprensione.

L'intuizione di Goethe attraversa l'età industriale e il secolo lungo della recrudescenza delle patrie come un fiume carsico, per poi tornare attuale, e sembrare nuovamente percorribile,

¹⁴⁶ Ernst Robert Curtius, *Il libro come simbolo*, cit., p. 385.

¹⁴⁷ Hans Blumenberg, *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, il Mulino, Bologna 1984, p. 218. Idealmente il libro di Blumenberg continua il lavoro di Curtius, riprende da dove Curtius si era fermato, prolungando la sua indagine attraverso la modernità fino alla piú prossima contemporaneità. Tuttavia Blumenberg estende il tentativo di Curtius non soltanto in senso cronologico: “Curtius aveva molto limitato la sua documentazione, riferendola esclusivamente all'orizzonte tecnico dello scritto, del libro e della loro produzione. Era rimasta così fuori campo tutta la ricchezza di connotazioni delle offerte e delle riserve, dei contenuti e delle prestazioni investite in scritti e libri.” (Ivi, p. 9).

¹⁴⁸ “Non deve essere stato invece del tutto lontano il collegamento col segno magico che può offrirsi a una facoltà evocatrice della natura delle cose: Goethe si strappa a questo colloquio dicendo di voler scendere dalla grandezza e totalità della storia alla propria collezione mineralogica, ‘perché dopo un colloquio simile si addice al vecchio Merlino di riprendere familiarità con gli elementi primordiali.’” (Ivi, p. 228).

nel cuore del Novecento, quando la catastrofe scampata immette l'umanità nell'era dell'interconnessione globale. Prolungando il tentativo, implicito nel disegno di *Mimesis*, di salvare per campioni l'archivio del sapere occidentale, quando a minacciarlo erano il silenzio e la promessa di distruzione e dispersione, Erich Auerbach raccoglie l'eco del progetto goethiano e afferma, come si è già visto, la necessità di concepire una "filologia della letteratura mondiale", ovvero una critica universale in grado di leggere la nuova estensione del libro del mondo che, preso nella rete della semiosfera, si compone di un numero infinito di segni e di oggetti culturali. E offre uno "spettacolo, che, per manifestarsi, dev'essere presentato e interpretato": precludersi la possibilità di contemplarlo e di parteciparvi, viceversa, "sarebbe un impoverimento senza alcuna possibilità di compenso."¹⁴⁹

Auerbach immagina una critica sintetica che procede per sezioni e frammenti, producendo nel dettaglio aperture prospettiche su paesaggi vasti, e attraverso la concatenazione progressiva dei significati, la correlazione degli elementi in serie e insiemi sempre più vasti, procede dal particolare all'universale. A partire sempre da un dato minimo e concreto carico della forza potenziale della sua irradiazione, tale da "fornire un impulso alla storia del mondo."

La filologia universale applica a contesti e oggetti completamente trasformati dalla mutazione dei paradigmi epistemologici il sapere "prospettico" ereditato dalla tradizione, che si spinge a scrutare gli annunci di una fase storica incommensurabile rispetto alla precedente, in cui l'avvenire della conoscenza non è garantito. Vivere su questa soglia, esperire la frattura tra due epoche, consegna ad Auerbach la consapevolezza che "il luogo raggiunto sia a un tempo di conclusione e di svolta, e che permetta uno sguardo panoramico prima impossibile."¹⁵⁰ L'avamposto evocato da Auerbach, collocato sul limite

¹⁴⁹ Erich Auerbach, *Philologie der Weltliteratur Filologia della letteratura mondiale*, cit., p. 39. Auerbach descrive così il contesto che rende necessaria una filologia globale: "La storia interna degli ultimi millenni, oggetto della filologia in quanto disciplina storicistica, è la storia dell'umanità giunta a un'espressione propria. Essa contiene i documenti della spinta potente e avventurosa grazie alla quale gli uomini prendono coscienza della loro condizione e realizzano le loro possibilità intrinseche; una spinta la cui meta (anche nella forma certamente molto frammentaria in cui oggi si presenta) per molto tempo fu difficilmente immaginabile e la quale, comunque, nei meandri contorti del percorso, sembra essersi manifestata come il perseguimento di un piano. Vi si trova tutta la ricchezza di tensioni di cui la nostra indole è capace; vi si sviluppa uno spettacolo la cui pienezza e la cui profondità mettono in moto tutte le forze dell'osservatore e, al tempo stesso, attraverso l'arricchimento così ottenuto, lo abilitano a trovare pace all'interno della sua condizione."

¹⁵⁰ "Si fa urgente il compito di raccogliere il materiale e di portarlo a un effetto unitario, ed è un compito che proprio noi, almeno in linea di massima, siamo ancora in grado di adempiere: non solo perché disponiamo di tanto materiale, ma soprattutto perché abbiamo ereditato il senso storico-prospettico che a questo scopo è richiesto. Lo possediamo perché viviamo ancora entro l'esperienza degli eventi storici senza la quale, come temo, quel senso potrebbe perdere precocemente la sua viva concretezza. Mi pare quindi che proprio noi viviamo in un *kairos* della storiografia razionale; è dubbio se vi apparterranno ancora molte generazioni." (Ivi)

estremo della storia, rende possibile una ricognizione riassuntiva impensabile quando lo sviluppo storico era ancora in atto secondo le regole della dialettica moderna. Allo stesso tempo, si affaccia sull'orizzonte stravolto e irriconoscibile di una complessità che richiede modalità inedite di attraversamento dell'archivio dell'umanità. Ovvero richiede la collaborazione di una critica sintetica e "creatrice", capace di collocarsi nel tessuto dei discorsi per riconfigurare le condizioni di leggibilità del "libro" trasformato dalla sua ultima metamorfosi.

1. Sulla traccia della sintesi universale immaginata da Goethe e inseguita da Faust fin nell'abisso, nel corso dell'Ottocento, soprattutto nell'ambito delle poetiche romantiche, si afferma l'idea di un libro assoluto nel quale possano rifondersi organicamente le idee individuali, risalendo a una rappresentazione olistica del cosmo e superando il frazionamento analitico prodotto dalla *ratio* illuminista. Un libro infinito nel contenuto e nel tempo, perché sempre si fa, in permanente divenire, generato da forze creatrici anonime, come quelle che hanno prodotto l'epica, i miti, le fiabe. Sostenute e amplificate dalle risorse della tecnica che, per Marx, stanno per entrare nel "libro aperto delle forze essenziali dell'umanità."¹⁵¹

Il libro universale romantico compete con il modello del Libro unico, ma lo reinterpreta come il risultato di una testualità diffusa, polverizzata non soltanto nella molteplicità dei libri individuali, ma anche nell'orizzonte del lettore chiamato a completare la virtualità del senso. L'individualità depotenziata dell'uomo-massa, la sua esistenza singolare assoggettata alle leggi statistiche, è inadeguata alla compilazione del libro assoluto, che richiede una autorialità aumentata, una operosità di gruppo in cui il totale sia superiore alla somma delle parti.¹⁵² La funzione dell'autore si trasforma in quella di un "dispositivo di scatto", che attiva la catena dei significati sapendo che non potrà dominarne tutte le fasi dello svolgimento, e tutte le articolazioni della ricezione.¹⁵³

Lo sviluppo della stampa periodica, che si fonda alle origini sulla partecipazione collettiva, anche economica, dei lettori, accoglie la collaborazione "anonima" del pubblico, ed è già il prototipo di una comunità riunita nell'opera, che annulla la solitudine olimpica dell'autore.¹⁵⁴ Il testo insiste nello spazio in cui si dispiega la relazione tra l'autore e il

¹⁵¹ Hans Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, cit., p. 267. Sulle riformulazioni della tradizione critica nel contesto delle poetiche del Romanticismo cfr. Meyer Howard Abrams, *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, traduzione di Rosanna Zelocchi, il Mulino, Bologna 1969.

¹⁵² "Il lettore, nel proprio plurale, rappresenta l'intero potenziale collettivo del genere, e l'autore capace di pareggiarlo avrebbe dovuto essere quel genio con la storia del quale si era cominciato ad andare a precipizio quando l'Omero unico venne smembrato, ed entrarono in scena paternità letterarie collettive, fino a nazioni tutt'interessate cantanti e poetanti." (Hans Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, cit., p. 297).

¹⁵³ Con un inevitabile "effetto di deriva", in qualche modo necessario: "Il risultato è l'opera che si trattiene da ogni determinatezza dell'induzione, la *permissiveness* estetica, infine il nulla come familiare condizione di ogni *creatio ex nihilo*." (Ibid.)

¹⁵⁴ Scrive Novalis: "I giornali sono propriamente già dei libri collettivi. Lo scrivere in società è un sintomo interessante – che fa presentire un grande sviluppo della scrittura. Un giorno forse si scriverà, si penserà e si agirà in massa – comunità intere, perfino nazioni, metteranno mano a un'opera." (Citato in Ivi, p. 298).

lettore: ma per esistere integralmente ha bisogno che l'autore si ritiri, scompaia, lasciando il testo al suo compiersi nell'atto della lettura.¹⁵⁵

2. La morte dell'autore è uno dei piú tenaci e ambigui miti della tarda modernità. Archetipo novecentesco di tutte le successive formulazioni è probabilmente la coincidenza instaurata da Blanchot tra "spazio letterario", luogo proprio della scrittura e della costruzione dell'opera, e "spazio della morte", luogo dell'assenza e della sottrazione, di una estinzione dell'individualità necessaria al dispiegarsi dell'esistenza dell'opera. Solo negandosi l'autore può fare esperienza della *manca* che fa esistere la scrittura.¹⁵⁶

Per Roland Barthes, che ha coniato la fortunatissima formula (per il suo stesso successo stressata e logorata dall'uso), "la scrittura è distruzione di ogni voce, di ogni origine. La scrittura è quel dato neutro, composito, obliquo in cui si rifugia il nostro soggetto, il nero-su-bianco in cui si perde ogni identità, a cominciare da quella stessa del corpo che scrive." Quando la scrittura, nella sua impersonalità, comincia, "lo scrittore entra nella propria morte."¹⁵⁷

L'autore è un prodotto della modernità, generato dalla *scoperta* dell'individualità e dalle esigenze produttive dell'organizzazione capitalistica. La funzione autoriale è centrale nella definizione e nella gestione delle istituzioni letterarie, fondate sul culto delle personalità, e sostanzia la tendenza monografica della critica tradizionale, che cerca nel dato biografico i principi di *spiegazione* dell'opera. La precisa definizione e irregimentazione dei criteri di attribuzione delle opere costituisce un sistema di controllo sull'insieme dei discorsi, e uno strumento di valorizzazione anche economica delle opere. Proprio in concomitanza con l'imporre della funzionalità commerciale dell'immagine autoriale, gli scrittori hanno cominciato a pensare di poter sabotare dall'interno il meccanismo, elaborando strategie di dispersione o, piú spesso, di occultamento del principio di identificazione tra autore e opera.

Mallarmé, la cui esperienza si colloca per molti aspetti in uno snodo fondamentale della genealogia del moderno, enuncia la necessità di scrivere una poesia sovraperonale, che

¹⁵⁵ "Nel rapporto tra scrittore e lettore è implicito uno stupefacente paradosso: creando il ruolo del lettore, lo scrittore decreta anche la propria morte, perché una volta finita la stesura del testo lo scrittore può ritirarsi, cessare di esistere. Finché lo scrittore rimane presente, il testo rimane incompleto. Solo quando lo scrittore lo abbandona, il testo assume un'esistenza propria, un'esistenza silenziosa, fino al momento in cui un lettore lo legge. Solo quando un occhio si posa sul testo esso assume una vita attiva." (Alberto Manguel, *Una storia della lettura*, cit., p. 187).

¹⁵⁶ Cfr. Maurice Blanchot, *Lo spazio letterario*, con un saggio di Jean Pfeiffer e una nota di Guido Neri, Einaudi, Torino 1967.

¹⁵⁷ Roland Barthes, *La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della lingua*, cit., pp. 51-56: 51. Il breve saggio è comparso per la prima volta sulla rivista "Manteia" nel 1968.

possa rappresentare una nozione pura delle cose, senza interferenze soggettive.¹⁵⁸ Attraverso una scrittura che rifiuta i moduli espressivi e le immagini tradizionalmente riconducibili alla dizione dell'io poetico, Mallarmé allestisce la finzione di situazioni testuali in cui “è il linguaggio a parlare, non l'autore”.¹⁵⁹

Confrontandosi con questa impostazione, Valéry parte da una poetica che afferma lo statuto antireferenziale e puramente verbale della letteratura, elaborando una teoria della scrittura che elude il ricorso all'interiorità come principio generativo, e afferma l'esistenza di uno spazio mentale strutturato dal linguaggio e impermeabile alla psicologia. Nella pratica di scrittura tuttavia, e nelle formulazioni che sfuggono alle teorizzazioni della poetica, la voce che parla nella poesia per Valéry si configura non tanto come l'ipostatizzazione del Linguaggio, ma come la dimensione intersoggettiva nella quale le esperienze fisiche, psichiche e linguistiche della mente/corpo immersa in un dato ambiente trovano una possibilità di formalizzazione e di espressione.

Negli stessi anni Proust escogita la figura di un narratore che continuamente *sta per scrivere*: il romanzo proustiano è una epopea della scrittura, e del suo potere di sottrarsi al controllo autoriale. Proust non ha riversato la sua biografia nell'opera, bensì “ha fatto della sua vita stessa un'opera di cui il libro è in un certo senso il modello.”¹⁶⁰ Ha rappresentato l'immagine di un soggetto preso nella rete di una lingua sovraindividuale che, anziché lasciarsi catturare e riprodurre nella scrittura, cattura la scrittura e la *espropria* immettendola in una struttura impersonale di relazioni.

¹⁵⁸ Guido Mazzoni ha dimostrato come le aspirazioni impersonali della poesia pura si risolvono in realtà nell'apoteosi del soggettivismo lirico: sottraendo la poesia a ogni possibile legame con l'esperienza comune, separandola dai modi condivisi di percezione e di espressione, la poetica dell'ineffabile si racchiude in un universo introflesso, interamente regolato da criteri soggettivi. (Guido Mazzoni, *Periferie antiliriche: la poesia pura*, in Id., *Sulla poesia moderna*, cit., pp. 193-203). Mazzoni segue qui l'interpretazione della poesia mallarméana proposta da Hugo Friedrich, che introduce il concetto di “disumanizzazione” della poesia mutuandolo da un celebre saggio di Ortega y Gasset, scritto nel 1925 e dedicato al sostanziale rifiuto da parte dell'arte figurativa contemporanea non solo di rappresentare l'umano, ma di assecondarne le abitudini estetiche e percettive. (Cfr. Hugo Friedrich, *Mallarmé*, in Id., *La struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo*, Garzanti, Milano 2002, pp. 99-147, in particolare pp. 114-118; José Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte. Per un ragionamento sull'arte contemporanea*, con una nota introduttiva di Edmondo Berselli, traduzione di Salvatore Battaglia, Luca Sossella editore, Roma 2005). Friedrich descrive lo schema ontologico attivo nella poesia di Mallarmé come un processo di “allontanamento dal reale” (Ivi, pp. 128-130), verso il Nulla che si manifesta nell'astrazione del linguaggio. Friedrich parla anche, a proposito di Mallarmé come di Baudelaire e di Rimbaud, di una “fantasia dittatoriale” che deforma il reale e, più spesso, lo sostituisce, a ulteriore conferma del carattere ipersoggettivo della sua poesia, e della “poesia pura” in genere. (Ivi, pp. 144-146). Le caratteristiche della poesia riscontrabili in questa “triade” di autori, del resto, sono collocate da Friedrich a fondamento delle “strutture” della lirica moderna nel suo complesso.

¹⁵⁹ Roland Barthes, *La morte dell'autore*, cit., p. 52.

¹⁶⁰ Ivi, p. 53.

Intanto sul versante della linguistica, soprattutto attraverso gli studi di Benveniste,¹⁶¹ si afferma l'idea che il soggetto dell'enunciazione sia una posizione vuota, attiva senza la necessità che arrivi a colmarla l'esistenza referenziale di una *persona* che non sia quella determinata dallo status linguistico: "il linguaggio conosce un 'soggetto', non una 'persona', e tale soggetto, vuoto al di fuori dell'enunciazione stessa che lo definisce, è sufficiente a far 'tenere' il linguaggio, cioè a esaurirlo."¹⁶²

L'assenza dell'autore modifica le categorie del testo, a cominciare dalla temporalità: la linea cronologica che va dal *prima* dell'autore al *dopo* del testo, facendo dell'autore il passato del proprio testo, in una figura della paternità, viene presentificata. Lo scrittore nasce contemporaneamente al proprio testo: "non esiste altro tempo se non quello dell'enunciazione, e ogni testo è scritto per sempre *qui e ora*." La scrittura elude l'illusione riproduttiva per farsi performativa: crea il proprio campo di esistenza nel momento in cui vi si *inscrive*. Il testo non è il portatore univoco di un significato da determinare una volta per tutte, "ma è uno spazio a più dimensioni, in cui si congiungono e si oppongono svariate scritture, nessuna delle quali è originale: il testo è un tessuto di citazioni, provenienti dai più diversi settori della cultura."¹⁶³

Con l'estinguersi della posizione demiurgica dell'autore decade il mito dell'originalità: la scrittura è una strategia di aggregazione di scritture pre-esistenti, e le forme dell'espressione non sono che una declinazione del dizionario sociale.¹⁶⁴ Il significato non è più un segreto sepolto nel testo, da trovare e decifrare: appare, sempre provvisoriamente, sulla superficie, nell'intrecciarsi e nel districarsi delle scritture, che compongono uno spazio da percorrere, non da scavare in profondità.

¹⁶¹ "La 'soggettività' di cui ci occupiamo in questa sede è la capacità del parlante di porsi come 'soggetto'. Essa non è definita dalla coscienza che ciascuno prova di essere se stesso (nella misura in cui se ne può tenere conto, tale coscienza non è che un riflesso), ma come l'unità psichica che trascende la totalità delle esperienze vissute che essa riunisce, e che assicura il permanere della coscienza. Noi riteniamo che questa 'soggettività', che la si consideri da un punto di vista fenomenologico o psicologico, non importa, non è altro che l'emergere nell'essere di una proprietà fondamentale del linguaggio. È 'ego' che *dice* 'ego'. In ciò troviamo il fondamento della 'soggettività', che si determina attraverso lo *status* linguistico della 'persona'." (Émile Benveniste, *La soggettività nel linguaggio*, in Id., *Problemi di linguistica generale*, traduzione di Maria Vittoria Giuliani, Il Saggiatore, Milano 1971, pp. 310-319: 312); esiste anche una nuova traduzione dei saggi più significativi dei *Problèmes de linguistique générale* in *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, a cura di Paolo Fabbri, Bruno Mondadori, Milano 2009. Nemmeno la grande ricerca che ha portato Benveniste a compilare il dizionario delle istituzioni indoeuropee può considerarsi estranea a un'idea *intransitiva* della lingua, che procede attraverso movimenti interni di differenziazione, mutazione e riorganizzazione, lungo lentissimi processi di evoluzione che "depositano" concrezioni semantiche sulle quali le "istituzioni" si edificano. Cfr. Émile Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, edizione italiana a cura di Marantonia Liborio, 2 voll., Einaudi, Torino 2001.

¹⁶² Roland Barthes, *La morte dell'autore*, cit., p. 53.

¹⁶³ Ivi, p. 54.

¹⁶⁴ "La vita non fa mai altro che imitare il libro, e il libro stesso, a sua volta, non è altro che un tessuto di segni, imitazione perduta, infinitamente remota." (Ivi, p. 55).

Il rifiuto di bloccare il senso è un'operazione contro-teologica: l'Autore non è piú il Dio del libro. Il principio di composizione e definizione del testo si sposta dal produttore all'orizzonte della fruizione. È il lettore il luogo nel quale si ricompone, in modo sempre mutevole, la molteplicità del senso: il rovescio della morte dell'autore è la nascita del lettore come funzione di attribuzione aperta del significato.¹⁶⁵

3. Nel febbraio del 1969 Michel Foucault tiene una conferenza durante la quale cerca di rispondere alla domanda *Che cos'è un autore?*. E apre il suo discorso con le parole di Samuel Beckett: "Qualcuno ha detto, che importa chi parla?". Una sentenza attraverso la quale la scrittura contemporanea formula la propria indifferenza nei confronti del soggetto dell'enunciazione. Collocandosi in un orizzonte epistemologico nel quale il linguaggio si rivela un gioco di segni che elude le zavorre del significato, che rifiuta di inseguire l'espressione di un "contenuto" e si dispiega in un movimento di continua formulazione e trasgressione di regole arbitrarie.

La scrittura, che nella concezione classica era a servizio della durata, della fama perpetua e dell'immortalità, si compie ora nella morte: il libro chiede il sacrificio della vita, l'eclissarsi dell'autore e della sua componente biografica, culturale, corporea. Il soggetto scrivente opera in conflitto con la propria individualità: "la traccia dello scrittore sta solo nella singolarità della sua assenza."¹⁶⁶

Anche l'idea strutturalista di spostare l'attenzione dall'autore all'opera, concepita nella sua autonomia testuale è per Foucault un falso movimento: l'opera si definisce sempre a partire da un autore, è una porzione di realtà ritagliata sulla misura di un'individualità scrivente. Senza l'ancoraggio all'autore, definire l'esistenza e l'unità dell'opera è un gesto che manca

¹⁶⁵ "Il lettore è lo spazio in cui si inscrivono, senza che nessuna vada perduta, tutte le citazioni di cui è fatta la scrittura; l'unità di un testo non sta nella sua origine ma nella sua destinazione, anche se quest'ultima non può piú essere personale: il lettore è un uomo senza storia, senza biografia, senza psicologia; è soltanto quel *qualcuno* che tiene unite in uno stesso campo tutte le tracce di cui uno scritto è costituito." (Ivi, p. 56).

¹⁶⁶ Michel Foucault, *Che cos'è un autore*, in Id., *Scritti letterari*, a cura di Cesare Milanese, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 1-21: 4. In questo passaggio Foucault sta dialogando, oltre che con Blanchot, proprio con Barthes, seppure senza citarlo, ma utilizzando letteralmente il sintagma "morte dell'autore", e lamentando un'insufficienza delle riflessioni formulate finora sul tema: "Tutto questo è noto; da tempo ormai la critica e la filosofia hanno preso atto di questa scomparsa o di questa morte dell'autore. Tuttavia non sono sicuro che siano state tratte tutte le conseguenze esatte da questo verbale, né che sia stata misurata con precisione l'ampiezza dell'avvenimento. Piú precisamente, a me sembra che un certo numero di nozioni, che oggi sono destinate a sostituirsi al privilegio dell'autore, lo stiano in realtà bloccando, schivando tutto ciò che dovrebbe essere liberato." (Ibid). Nel 1970 Foucault pronuncia una conferenza all'Università di Buffalo, New York, per la quale appronta, introducendo alcune varianti, una diversa versione del saggio, poi pubblicata in inglese nel 1979, in *Textual Strategies*, edited by J.V. Harari, Cornell University Press, Ithaca 1979, pp. 141-160. Entrambe le versioni del saggio sono state autorizzate da Foucault. Cfr. Michel Foucault, *Dits et Ecrits 1954-1988*, I 1954-1969, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Gallimard, Paris 1994, pp. 789-821.

di fondamenti teorici. Perfino la nozione di scrittura, pensata come il luogo nel quale si compie la scomparsa dell'autore, contiene residui trascendentali: il residuo teologico del significato nascosto, da rivelare attraverso l'interpretazione, e il residuo critico del significato implicito, da chiarire attraverso il commento.

Il nome dell'autore è una strategia di raggruppamento, classificazione, omogeneizzazione di un gruppo di discorsi ritagliato dalla continuità dei segni. "La funzione-autore è quindi caratteristica di un modo di esistenza, di circolazione e di funzionamento di certi discorsi all'interno di una società."¹⁶⁷ L'autore è una condizione giuridica introdotta con l'obiettivo di individuare il responsabile di una possibile trasgressione, e perfezionata dalla trasformazione del discorso, non più *atto* ma *prodotto*, una volta assunto in un circuito di proprietà.

La funzione-autore si definisce a partire da alcune regole di costruzione che la critica moderna eredita dall'esegesi cristiana:¹⁶⁸ l'autore è il principio di raggruppamento che riesce a garantire un livello costante di valore, un campo di coerenza concettuale o teorica, una unità stilistica e l'inquadramento entro un periodo storico-cronologico definibile. L'attribuzione autoriale, del resto, non si esercita in modo uniforme su tutti i discorsi, in tutte le epoche e in tutti i contesti culturali: il Novecento l'ha resa più debole in ambito scientifico; pervasiva, seppure entro l'orizzonte della sua contestazione, nella fruizione letteraria.

Il sistema della poesia moderna, in particolare, incardinato sulla centralità della lirica, ha dato vita a un genere letterario per definizione *narcisistico*, "egocentrico", nel quale le rappresentazioni del reale sono integralmente filtrate dalla soggettività dell'autore, e le strategie di formalizzazione incorporate nell'esperienza dell'io poetico. Eppure anche questa libertà *assoluta*, che sembra non dover più rispondere a nessuna convenzione retorica, istituzionale o sociale, a un'analisi dettagliata si rivela soltanto apparente, in quanto la voce individuale del poeta, anziché avventurarsi nello spazio vuoto, cerca sempre il sostegno di "cori invisibili" che garantiscano l'esistenza di coordinate entro le quali inquadrare la sua presa della parola: "quanto più diminuiscono i limiti oggettivi che le consuetudini pongono alla libertà potenziale dell'artista, tanto più cresce il bisogno di un

¹⁶⁷ Michel Foucault, *Che cos'è un autore?*, cit., p. 9.

¹⁶⁸ Foucault cita i quattro criteri di autenticità individuati da San Girolamo nel *De viris illustribus*. Lo stesso concetto è ripreso ne *L'ordine del discorso*: "Si potrebbe anche considerare in qual modo la critica e la storia letteraria nel XVIII e nel XIX secolo abbiano costituito il personaggio dell'autore e la figura dell'opera, utilizzando, modificando e spostando i procedimenti dell'esegesi religiosa, della critica biblica, dell'agiografia, delle 'vite' storiche o leggendarie, dell'autobiografia e delle memorie." (Michel Foucault, *L'ordine del discorso*, cit., p. 33).

sostegno corale; a ogni livello, il soggettivismo dell'arte moderna è in realtà, per dirla con un ossimoro, un *soggettivismo di gruppo*.¹⁶⁹ Anche il soggetto "liberato" si rifonde nei sistemi e nelle strutture delle quali si compone la semiosfera. Anche nell'atto di parola apparentemente più svincolato la costruzione del significato è un processo relazionale.

4. Come è stato notato, *l'ombra lunga* generata nel corso del Novecento da un ingigantimento mediatico-editoriale della figura dell'autore rende contraddittoria l'affermazione euforica della sua scomparsa.¹⁷⁰ L'autorialismo si è imposto come una componente fondamentale dell'estetica contemporanea: in modo eclatante dopo la decostruzione dadaista, è l'intenzione artistica del soggetto a inscrivere un oggetto nel contesto estetico. Facendo leva su questo principio, i circuiti della comunicazione letteraria, sempre più flebilmente separati da quelli dello spettacolo e dell'intrattenimento, hanno riprodotto all'infinito l'immagine dell'autore, utilizzandola come garanzia estetica. L'hanno feticizzata, mediatizzata, trasfigurata nell'epica dell'eroe civile o nel soggetto di metanarrazioni scandalistiche. Fino al paradosso che svincola la figura dell'autore dalla sua opera: gli autori hanno opinioni, presenziano, intervengono, hanno una poetica, sempre più *indipendentemente* dai testi che scrivono. Il corpo dello scrittore ha sostituito il suo *corpus*.¹⁷¹ L'utopia post-strutturalista del testo senza autore sembra rovesciarsi beffardamente nell'antiutopia dell'autore senza opera, imprigionato in un'identità alienata e sclerotizzata, eterodiretta e inautentica.¹⁷²

Opposto alla superfetazione commerciale dell'autore, quindi, e in conflitto con essa, si è affermato un processo di occultamento della sua figura compiuto sul terreno della teoria letteraria, nell'orizzonte di un atteggiamento critico che, nel tentativo di disancorarla dalle determinazioni contestuali, ha trasferito la letteratura nel labirinto infinito dell'intertestualità. Le scritture vincolate e combinatorie, la stilizzazione esasperata, le

¹⁶⁹ Guido Mazzoni, *Lo spazio letterario della poesia moderna*, in Id., *Sulla poesia moderna*, cit., pp. 173-210: 208-209.

¹⁷⁰ "Se l'autore è davvero morto, che cosa è mai questa figura che continua a vagare, come un *revenant*, nel vecchio continente letterario? E se quella rete di testi, ipertesti e intertesti di cui sono popolati i loro sogni fosse solo una letteratura di autori senza opera?" (Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore*, cit., p. 12).

¹⁷¹ "L'autore senza opera è lui stesso la propria opera. Il suo nome è un segno, o, se si vuole, – prendendo un po' provocatoriamente a prestito un termine che la semiotica riservava al testo letterario – un 'ipersegno', ricco di rimandi interni [...]. Esso si offre al lettore in quanto dotato di sue proprie 'marche differenziali': in che cosa questo autore si distingue dagli altri; quale progetto sorregge la sua operazione; per che cosa viene considerato nuovo o originale ecc." (Ivi, p. 11).

¹⁷² "Quel che davvero si verifica nel Novecento non è la catartica scomparsa dell'autore (catartica per l'arte, ma in definitiva anche per il soggetto, la cui unica tragedia è quella di non potersi disperdere davvero, in un effettivo 'che importa chi parla'); quel che si verifica è invece la persistenza di un'identità di rimando che ingabbia lo scrittore in un'identità autoriale vuota. Così un'idea di letteratura che cancella l'autore a vantaggio dei testi e del lettore, cioè una letteratura senza opera né creazione, riceve in sorte un autore-immagine – anch'esso avvertito da molti scrittori contemporanei come il 'male' dell'epoca." (Ivi, p. 61).

finzioni che inscenano testi apocrifi, anonimi, pseudonimi, possono essere interpretati come tentativi di far perdere le tracce dell'autore, e di allentare la presa individuale sul testo.

La letteratura del Novecento racconta la storia della lunga fuga degli autori dall'autorialismo che definisce la modernità, la storia della problematizzazione del concetto di autore, includendo tuttavia fenomeni attivi e rilevanti di persistenza dell'autorialità che complicano notevolmente la ripetizione semplicistica del concetto di scomparsa dell'autore. Contro la chiusura epigonale implicita nella de-autorializzazione si è sollevata anche la proposta di un nuovo statuto dell'autore, definito dalla fiducia in una presa della parola come atto linguistico in grado di modificare la realtà, e in un'assunzione di responsabilità *parresistica* che fonda sulla presenza e sull'esposizione dello scrittore la garanzia di verità della sua parola.¹⁷³ Tuttavia, anche sullo sfondo di questa articolata fenomenologia di morti e rinascite, di chiusure e riaperture del discorso letterario e artistico, l'ipertrofia dell'autore, sia nella versione mediatico-pubblicitaria, sia nella versione *demiurgica* di creatore di significati e di "sfondamenti" di prospettiva, appare una forma di recrudescenza finale, la luce spettacolare che arriva a distanza di anni luce da un astro estinto.

La separazione dell'autore dall'opera per eccesso di autorialismo non smentisce il complicarsi delle pratiche e delle funzioni legate alla "presa della parola". Proprio perché l'autore "tradizionale" è senza opera i destini del testo si decidono lontano dalla sua *ombra lunga*, in uno spazio di relazioni complesse che sfuggono al controllo dell'autore-feticcio, depotenziato proprio in quanto impigliato nel loop del suo discorso vuoto. C'è una dissociazione, e non potrebbe essere altrimenti, tra i sommovimenti profondi che interessano la macchina autore-opera, il cui funzionamento ha origine dal modo in cui un impersonale "inconscio cognitivo" organizza l'esperienza e *incontra* l'universo dei segni, e la rappresentazione mediatica del dispositivo, che attraverso la sovraesposizione dell'autore nasconde la necrosi avanzata dell'autorialità moderna.

¹⁷³ "La *parresia* (la *libertas*, il parlar-franco) consiste dunque in questa forma che risulta essenziale per la parola del direttore [di coscienza]: dovrà essere una parola libera, svincolata dalle regole, affrancata dalle procedure retoriche, per via del fatto che da un lato dovrà ovviamente adattarsi alla situazione, all'occasione, alle peculiarità di chi ascolta; ma soprattutto, e più fundamentalmente ancora, si tratta di una parola che, considerata dal lato di chi la pronuncia, ha il valore di un impegno, fonda un legame, dà vita a una sorta di patto tra il soggetto dell'enunciazione e il soggetto del comportamento. Il soggetto che parla impegna se stesso. Nel momento stesso in cui afferma 'io dico la verità', si impegna a fare quello che dice, e a essere il soggetto di un comportamento che sarà un comportamento che obbedisce punto per punto alla verità che egli formula. È questa la ragione per cui non potrà esserci nessun insegnamento della verità in assenza di un *exemplum*. Non potrà esserci, cioè, insegnamento della verità senza che proprio chi enuncia la verità fornisca l'esempio di tale verità". (Michel Foucault, *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, edizione stabilita da Frédéric Gros, traduzione di Mauro Bertani, Feltrinelli, Milano 2003, lezione del 10 marzo 1982, p. 342). Il concetto di *parresia* viene approfondito da Foucault anche in *Discorso e verità nella Grecia antica*, edizione italiana a cura di Adelina Galeotti, introduzione di Remo Bodei, Donzelli, Roma 1996.

5. Riprendendo la traccia foucaultiana allora, conviene ripartire dalla convinzione che, al di là dell'apparente integrità e continuità dei simulacri, "autore e opera sono delle costruzioni, frutto di attribuzioni."¹⁷⁴ E seppure l'attribuzione di valore estetico è un atto intenzionale che riconduce all'autore, proprio a causa della molteplicità di forze che lo definiscono l'autore è un elemento variabile. La funzione autoriale non si riferisce semplicemente a un individuo anagrafico: può generare simultaneamente diversi soggetti del discorso, creare posizioni di enunciazione che individui diversi possono occupare. Simmetricamente, la funzione-autore non si esaurisce nella produzione di un testo o di un corpus bibliografico: esistono autori che si individuano come "fondatori di discorsività", la cui opera quindi genera la possibilità e le regole per la formazione di altri testi, dentro un orizzonte teorico e concettuale condiviso. È il caso di Freud, o di Marx, che hanno instaurato un campo di discorsività entro il quale, oltre alle analogie, è possibile produrre differenza e quindi aumentare l'intensità e l'estensione del campo.

Il concetto di fondazione di una discorsività riconduce all'idea del "dispositivo di scatto", dell'autore come congegno che innesca una catena di significati. La funzione dell'autore si dissolve (ma allo stesso tempo si solidifica come autorità e come mèta di continui ritorni alle origini) nelle letture e nelle riscritture che genera.

In questa prospettiva, la figura dell'autore diventa una sorta di emblema della creazione: "l'autore è colui che detiene quella potenza e quella grazia che è necessario presupporre all'origine dell'opera." L'autore viene dedotto dall'opera, "ne è la virtualità congiunta all'energia del realizzare". Nell'autore non c'è nulla di più di quanto non sia già nell'opera, "ma l'autore dispiega la potenza di ciò di cui l'opera costituisce l'atto".¹⁷⁵ L'autore non genera l'opera, è l'opera a generare il suo autore. Che non rappresenta però soltanto un'illusione o un fantasma inconsistente proiettato sull'opera: "esso è, piuttosto, l'idiosincrasia dell'opera o anche la sua *iconografia* in un senso ben preciso: la *grafia* dell'opera – la sua 'scrittura', il suo modo, la sua proprietà insostituibile – diviene la sua *icona* – figura, emblema, ipostasi, volto."¹⁷⁶ L'immagine impressa nel profilo delle parole si rivela l'unica fisionomia possibile dell'autore.

Questa complicazione della funzione autoriale suggerisce di guardare alla formazione delle tipologie discorsive con criteri diversi da quelli classici, disfacendo le aggregazioni conosciute per studiare altre costellazioni e concatenazioni, rese significative dalle

¹⁷⁴ Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore*, cit., p. 21.

¹⁷⁵ Federico Ferrari, Jean-Luc Nancy, *Iconografia dell'autore*, luca sossella editore, Roma 2006, p. 13.

¹⁷⁶ Ivi, p. 24.

articolazioni mutevoli della posizione-autore.¹⁷⁷ La cui variabilità storica dovrebbe indurre a escludere ogni principio di *necessità*: l'autore è definito dalle pressioni che il sistema istituzionale e quello mediale esercitano per determinare la sua coagulazione. La semiosfera che trasforma l'autore in un "dispositivo di scatto", la proliferazione quantitativa degli strumenti di comunicazione e la loro ridefinizione concettuale, i flussi informativi e la loro tendenza all'indifferenziazione, hanno ridotto e riducono la forza aggregante della funzione autoriale, oltre ogni permanenza superficiale.¹⁷⁸ E hanno coinvolto nella costruzione dell'opera e dei suoi significati istanze diverse, a cominciare da quella critica.

6. L'autore, il testo, le comunità ermeneutiche, gli strumenti di comunicazione, l'insieme di forze agenti che determinano la costituzione di unità significanti, compongono un dispositivo complesso. E il dispositivo è il tipo di organizzazione concettuale che abilita l'esperienza e l'accesso al sapere. Ogni epoca appartiene a un dispositivo e agisce in esso: l'attualità è la novità di un dispositivo rispetto a quelli precedenti. "L'attuale non è ciò che siamo, ma piuttosto ciò che diveniamo, ciò che stiamo divenendo, cioè l'Altro, il nostro divenir-altro." In ogni dispositivo si sovrappongono ciò che è (ciò che non è già più) e ciò che sta divenendo: "*ciò che appartiene alla storia e ciò che appartiene all'attuale*". La storia coincide con l'archivio, è il grafico di ciò che è e finisce di essere, mentre l'attuale è lo schizzo di ciò che diviene. "Se la storia o l'archivio è ciò che ci separa da noi stessi, l'attuale è invece questo Altro con il quale già coincidiamo."¹⁷⁹

I dispositivi sono attraversati da tensioni che alternano incessantemente fuga e controfuga. Spinte di liberazione e innovazione e assorbimento del nuovo all'interno del sistema

¹⁷⁷ "Forse è tempo di studiare i discorsi non più soltanto nel loro valore espressivo o nelle loro trasformazioni formali, ma nelle modalità della loro esistenza: i modi di circolazione, di valorizzazione, di attribuzione, di appropriazione dei discorsi variano con ogni cultura e si modificano all'interno di ciascuna; la maniera in cui si articolano su dei rapporti sociali si decifra in modo, mi sembra, più diretto nel gioco della funzione-autore e nelle sue modificazioni piuttosto che nei temi o nei concetti che essi mettono in opera." (Michel Foucault, *Che cos'è un autore?*, cit., p. 20).

¹⁷⁸ "Guardando le modificazioni storiche che si sono succedute, non sembra indispensabile, assolutamente, che la funzione-autore rimanga costante nella sua forma, nella sua complessità e finanche nella sua esistenza. Si può immaginare una cultura dove i discorsi circolerebbero e sarebbero ricevuti senza che la funzione-autore apparisse mai. Tutti i discorsi, qualunque sia il loro statuto, la loro forma, il loro valore e qualunque sia il trattamento che si fa loro subire, si svolgerebbero nell'anonimato del mormorio. Non si ascolterebbero più le domande così a lungo proposte: 'Chi ha realmente parlato? È veramente lui e nessun altro? Con quale autenticità o con quale originalità? E che cosa ha espresso dal più profondo di se stesso nel suo discorso? Da dove viene tenuto, come può circolare e chi può appropriarsene? Quali sono le ubicazioni predisposte per dei soggetti possibili? Chi può riempire queste diverse funzioni del soggetto?' E dietro a tutte queste domande non si capterebbe altro che il rumore di un'indifferenza: 'Cosa importa chi parla?'" (Michel Foucault, *Che cos'è un autore?*, cit., p. 21).

¹⁷⁹ Gilles Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, traduzione di Antonella Moscati, Cronopio, Napoli 2007, pp. 27-28.

dominante, che impone la propria organizzazione produttiva e assimila i segni divergenti riformulando continuamente il proprio immaginario. La zona produttiva del dispositivo si colloca sulla faglia che trasforma incessantemente il futuro in presente, in fuga dal momento in cui il presente molla la presa e diventa storia. Che è però il punto di osservazione dal quale è possibile comprendere il funzionamento del dispositivo, ovvero la soglia dell'archivio: quel "bordo del tempo" descritto da Foucault nella sua *Archeologia del sapere*, che circonda il presente e lo indica nella sua alterità. L'analisi dell'archivio mostra i discorsi che hanno appena cessato di essere attivi, rende visibile la frattura che separa il dicibile da ciò che non si può più dire: "incomincia con l'esterno del nostro linguaggio; il suo luogo è lo scarto delle nostre pratiche discorsive." Non soltanto una diagnosi del presente che permette di tracciare in anticipo il profilo del futuro.

Sostare sulla soglia dell'archivio serve a concepire il distacco dalle inerzie della comunità, a isolare lo sguardo da ciò che è *corrente*, "dissipa quella identità temporale in cui amiamo contemplarci per scongiurare le fratture della storia." Spezza il filo delle interpretazioni che l'uomo ha dato di se stesso, sabotando la conferma delle identità; "stabilisce che noi siamo differenza, che la nostra regione è la differenza dei discorsi, la nostra storia la differenza dei tempi, il nostro io la differenza delle maschere."¹⁸⁰ Da questo *bordo del tempo* allora si può osservare come dal blocco della continuità autoriale si siano staccati, nel corso del Novecento, meteoriti che denunciano il *divenire* di una diversa modalità di esistenza della testualità e delle componenti che concorrono a definirla.

¹⁸⁰ Michel Foucault, *Archeologia del sapere*, cit., p. 75.

1. Il Novecento cammina sulla faglia che separa, allo stesso tempo ibridandoli, il dispositivo esclusivo del libro e quello inclusivo della comunicazione permanente, lanciata a grande velocità verso la riproduzione del “tempo reale”. La storia della stampa periodica racconta il progressivo infittirsi del mosaico sociale: aumentano i flussi di informazione, aumentano i soggetti protagonisti della scena pubblica, si perfezionano le tecnologie in grado di diffondere le notizie, si moltiplicano le tipologie discorsive e le loro interazioni reciproche. Aumenta, anche, la pressione partecipativa: le posizioni di produzione e controllo della parola si trasferiscono da un piano verticale a un piano orizzontale, e la tendenza alla scrittura generalizzata annuncia una confusione tra il ruolo dell'emittente e quello del destinatario.

L'accelerazione del sistema comunicativo genera presto una saturazione del contesto semiotico, che minaccia le forme della leggibilità. Elaborato e filtrato dalla rappresentazione letteraria l'affollamento dei segni si rovescia in una pulsione di annullamento: al rumore costante e uniforme che allestisce quotidianamente lo spazio pubblico la letteratura risponde con una diffusa apologia del silenzio. Che è una protesta, certo, ma è allo stesso tempo un “segno” che contiene la virtualità dei significati imposta dall'affermarsi del discorso collettivo. La pagina bianca, il libro vuoto, non è semplicemente il risultato di un'afasia: è un'opera potenziale nella quale è inscritta la possibile partecipazione del lettore.¹⁸¹

Il libro *sul nulla*, *fatto* di nulla, che staziona, come è noto, nell'immaginazione di Flaubert, è un sogno di autonomia dello stile, che presente però la tendenza, implicita nel continuum “livellante” della comunicazione, all'indifferenziazione estetica degli oggetti.¹⁸² Di fronte alla minaccia totalitaria della compresenza di tutti i segni la negazione è lo strumento cui lo

¹⁸¹ “Il libro di pagine bianche rende l'autore identico ai lettori, perché su ambedue i lati tutto resta possibile. Il problema insoluto che sta nella carta bianca: se quello o questi saranno all'altezza della sfida, ha soltanto il significato secondario di una fattuale condizione accessoria. Finché non si fa alcun uso dell'orizzonte delle possibilità, la potenza assoluta continua a sussistere e l'intera forza dell'immaginazione sembra concentrarsi su ciò che potrebbe essere – e che quindi non deve mai essere, perché questo effetto non va perduto.” (Hans Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, cit., p. 300).

¹⁸² “Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'aire, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau.” (Gustave Flaubert, lettera a Louise Colet, 16 gennaio 1852, in Id., *Correspondance II (juillet 1851 - décembre 1858)*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Gallimard, Paris 1980, p. 31).

scrittore affida un residuo possibile di leggibilità, l'estrema promessa di condivisione di un significato universale.¹⁸³

A confermare che l'aspirazione al vuoto, in Flaubert, proviene dalla minaccia del "pieno", sta il fatto che anziché un libro sul nulla egli scrive libri saturi di "materia", congestionati dalla presenza di oggetti culturali. La fantasmagoria del *Saint Antoine* può essere interpretata come una sorta di "calco positivo" del libro vuoto, proliferazione ossessiva che mostra una semiosfera satura prossima all'annientamento. Le visioni rappresentate da Flaubert sono una summa dei saperi disponibili, sorgono dal cortocircuito tra l'enciclopedia e la Bibbia, che entrano in conflitto e si sopprimono reciprocamente, confermando l'incombenza del nulla.

L'immaginario che assedia Sant'Antonio è un "fantastico da biblioteca",¹⁸⁴ come ha chiarito Foucault: rimanda a una catena di immagini verbali che si ripercuotono da libro a libro, vivono nello spazio del sapere, esistono nella dimensione della scrittura, partecipano della natura del commento. Rappresentano l'ebbrezza di un delirio raggiunto attraverso la perseveranza e la *pazienza* dello studio. La vertigine del santo è generata da un *excessus* di conoscenza, è una patologia da sovradosaggio di letture: Antonio, seguito dal suo creatore, si smarrisce nel labirinto tipografico del testo stampato, reso allucinante da una vibrazione che deforma lo spazio cartesiano del sapere.¹⁸⁵

Con *La Tentation* Flaubert apre una dimensione letteraria che esiste esclusivamente dentro la rete della scrittura, si estende sulla superficie dei libri, "li ricopre, li nasconde, li rivela, con un solo movimento li fa brillare e sparire." Il libro che contiene le visioni del santo è "il sogno degli altri libri: di tutti gli altri libri, sognanti, sognati – ripresi, frammentati, spostati,

¹⁸³ "Il libro su niente è il libro senz'altro autarchico; non ha bisogno di altro che di sé. È *nudo* significato. Qui diventa visibile la giunzione con la metaforica del mondo come libro: se il mondo era stato una comunicazione del creatore alle proprie creature, la perdita di questa funzione doveva lasciare il posto al vuoto gesto del significato, il mondo come libro su niente. Ma in ciò era ora implicita l'interscambiabilità dei predicati: se il mondo era stato un libro, anche il libro poteva essere sotto un mondo." (Hans Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, cit., p. 301).

¹⁸⁴ Michel Foucault, *Un "fantastico" da biblioteca*, in Id., *Scritti letterari*, cit., pp. 135-153.

¹⁸⁵ "Questo nuovo luogo di fantasmi non è più la notte, il sonno della ragione, il vuoto incerto spalancato davanti al desiderio: è al contrario la veglia, l'attenzione continua, lo zelo erudito, l'attenzione sempre vigile. Il chimerico ormai nasce dalla superficie nera e bianca dei segni stampati, del volume chiuso e polveroso che si apre su un volar via di parole obliate; si dispiega con cura nella biblioteca attutita, con le sue colonne di libri, i suoi titoli allineati, i suoi scaffali che la limitano da tutte le parti ma che per un altro verso si spalancano su mondi impossibili. L'immaginario si inserisce tra il libro e la lampada. Non si ha più il fantastico nel proprio cuore; non lo si attende più dalle incongruità della natura; lo si attinge all'esattezza del sapere; la sua ricchezza attende tra i documenti. Per sognare, non bisogna chiudere gli occhi, bisogna leggere. La vera immagine è conoscenza. [...] L'immaginario non si costituisce contro il reale per negarlo o compensarlo; si stende tra i segni, da libro a libro, nell'interstizio delle ripetizioni e dei commenti; nasce e si forma nell'intercapedine dei testi. È un fenomeno da biblioteca." (Ivi, pp. 137-138).

combinati, allontanati, messi a distanza dal sogno.”¹⁸⁶ Flaubert concepisce una letteratura che non nasce dalla realtà e nella realtà, ma cresce nell'*humus* fertilizzante della biblioteca, e si dispiega nell'organizzazione concettuale del catalogo: allo stesso modo Manet, per la prima volta, dipinge pensando alla collocazione dell'opera nello “spazio critico” del museo.¹⁸⁷ Flaubert e Manet “mettono in chiaro un fatto essenziale alla nostra cultura: ogni quadro appartiene ormai alla grande superficie quadrettata della pittura; ogni opera letteraria appartiene al mormorio indefinito dello scritto. Flaubert e Manet hanno fatto esistere, nell'arte stessa, i libri e le tele.”¹⁸⁸ Inaugurando così uno sguardo critico e autocritico che non si indirizza più unicamente all'interno del libro e della tela, considerati nella loro immanenza, ma li osserva e li valuta in relazione alle serie cui appartengono, alla rete di collegamenti che attivano, alla posizione che occupano in relazione al contesto.

2. L'esistenza e la posizione del libro all'interno della catena dei libri viene tematizzata dalla letteratura quando il “mormorio dello scritto” si infittisce fino a minacciare la consistenza degli individui separati dalla serie. Mentre il flusso tipografico si intensifica e si approssima alla congestione, il libro comincia il suo processo di dissoluzione, rendendosi disponibile alla contaminazione e all'*esposizione* mediale: seppure lo *spettacolo* evocato da Antonio proviene dai libri, “il libro sparisce nella teatralità che lo porta alla luce.”¹⁸⁹

Il mondo nella sua illeggibile molteplicità (trascritta nella molteplicità dei libri, che forniscono il materiale per le visioni di Antonio) aggredisce le capacità di comprensione dell'uomo: l'eremita può resistere alla dispersione solo rifugiandosi in un deserto semiotico. Rinunciando non tanto alla vita, ma alla cultura, e utilizzando come schermo un unico libro, fantasma del Libro, appoggiato al leggio di legno al centro della capanna di fango. Alla fine della battaglia contro la schiera degli *idola* culturali, infatti, sembra rimanere,

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Lo spazio espositivo “è essenzialmente lo spazio in cui un gesto critico si esercita su un corpo composto dall'insieme – organico, disorganico o post-organico – delle opere (nel loro rapporto mutuale e nel rapporto che esse intrattengono con lo spazio che le ospita). Lo spazio espositivo, quindi, risponde in modo essenziale alla vocazione primaria di ogni critica: mostrarsi, mostrare il proprio gesto instauratore, lasciando che altro venga alla visione. Al suo interno la critica si espone come quel sapere e quella pratica che aspira a una visione condivisa. Nello spazio la critica si rende visibile, si mostra nella sua nudità e, nello stesso movimento, sospendendosi, mandandosi in crisi, mostra il mistero del visibile e i modi della visione.” (Federico Ferrari, *Lo spazio critico. Note per una decostruzione dell'istituzione museale*, con i contributi di Johannes Cladders, Rosalind Krauss, Federico Nicolao, Hans Ulrich Obrist, Giulio Paolini, Claudio Parmiggiani, Harald Szeemann, Luca Sossella editore, Roma 2004, p. 12).

¹⁸⁸ Michel Foucault, *Un “fantastico” da biblioteca*, cit., p. 139.

¹⁸⁹ Ivi, p. 140.

trionfante, soltanto la Bibbia, seppure nella sua ambigua natura di libro che contiene tutti i libri, e quindi contemporaneamente antidoto e incubatore delle tentazioni.¹⁹⁰

Non a caso la tentazione dell'enciclopedia risorge, la macchina dei fantasmi bibliografici si rimette in moto, e torna a molestare la fantasia di Flaubert (e la successione dei due libri è solo materiale, se è vero che probabilmente l'autore li pensava come un dittico), incarnandosi in *Bouvard et Pécuchet*: “e di nuovo si tratta di un sogno delirante, dell'interscambiabilità di concetto e realtà, teoria e prassi, scrivere e vivere.”¹⁹¹ La Bibbia si trasforma in una biblioteca allestita compulsivamente, e la *fede* è deposta nello scritto, nell'immediata attuabilità di tutto quanto è leggibile. L'allucinazione enciclopedica denuncia l'inganno della scienza concepita come summa di istruzioni per l'uso, e l'impostura del progresso che distrugge l'esistente per inseguire l'illusione di un mondo migliore. Quando ogni trasferimento dal leggibile al reale fallisce, Bouvard e Pécuchet si immergono nella docilità del passaggio dal leggibile al leggibile: si rifanno copisti, anche se stavolta gratuitamente, “per passione”, e si arrendono definitivamente all'origine cartacea della loro ipnosi.¹⁹² Si adagiano nel flusso dei segni e diventano i libri che copiano: compreso, naturalmente, il libro che li contiene, *Bouvard et Pécuchet* di Gustave Flaubert, l'autore che intanto s'è specchiato nella *bêtise* delle sue creature fino a sentirsene *riguardare*.¹⁹³

L'immagine di Bouvard e Pécuchet copisti di se stessi testimonia di una modificazione del rapporto tra lettore e libro, che si scoprono animati da una volontà di appropriazione reciproca: il lettore non si limita a leggere il libro, vuole viverlo, *realizzarlo* e infine riscriverlo; il libro non vuole soltanto farsi leggere dal lettore, vuole chiamarlo in causa,

¹⁹⁰ “Ben lungi dal proporre uno spazio protettore, *il libro* ha liberato un oscuro brulichio e tutta un'ombra sospetta dove si mischiano l'immagine e il sapere. In tutti i casi, qualunque sia il significato dell'*in-folio* aperto nel quadro di Brueghel, il Sant'Antonio di Falubert, per proteggersi dal male che comincia a ossessionarlo, impugna il suo libro e legge a caso cinque passaggi dei *libri Santi*. Ma ecco che dall'astuzia del testo, all'improvviso nell'aria della sera, si diffondono il sapore del famelico, l'odore del sangue e della collera, l'incenso dell'orgoglio, gli aromi che valgono più del loro peso in oro e i profumi colpevoli di regine dell'Oriente. Il libro è il luogo della Tentazione. E non un libro qualsiasi: se il primo dei testi letto dall'eremita appartiene agli Atti degli Apostoli, i quattro ultimi sono stati addirittura tolti dall'Antico Testamento, dalla Scrittura stessa di Dio, dal libro per eccellenza.” (Ivi, p. 141).

¹⁹¹ Hans Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, cit., pp. 304-305. E Foucault: “Bouvard e Pécuchet sono tentati direttamente dai libri, dalla loro molteplicità indefinita, dal moltiplicarsi delle opere nello spazio grigio della biblioteca; questa, in *Bouvard*, è visibile, inventariata, denominata, e analizzata. Non ha bisogno per esercitare il suo fascino di essere sacralizzata in *un* libro, né di essere trasformata in immagini. I suoi poteri derivano dalla sua sola esistenza – dalla proliferazione indefinita della carta stampata.” (Michel Foucault, *Un "fantastico" da biblioteca*, cit., p. 150).

¹⁹² “Il lettore riconosce che ciò che i due avevano conosciuto e che li aveva istigati ad applicarlo a una forma di vita alternativa, era stata la magia del vuoto, della carta bianca, scrivere sulla quale era diventato l'unico modello della produzione di realtà.” (Hans Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, p. 306).

¹⁹³ “Leur bêtise est mienne et j'en crève”, scrive Flaubert a Edma Roger des Genettes nell'aprile del 1875 (Gustave Flaubert, *Correspondance IV (janvier 1869 - décembre 1875)*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Gallimard, Paris 1998, p. 920).

inglobarlo nella rappresentazione. Mentre il mondo, stretto in una rete sempre piú fitta di parole, si lascia penetrare da una dimensione immaginaria, il libro “risucchia” nella propria finzione la consistenza del reale, la sua attitudine costruttiva. Gli adepti dell’enciclopedia, allora, rinunciando ad attuare il sapere nella realtà fenomenica, ne sanciscono il trionfo antireferenziale, e diventano “semplici sistemi di transito da libri a libri, caricature del modo in cui nella stessa scienza si riproduce la sfera dei suoi sedimenti, il mondo dei libri: immanentemente, senza afflusso di conoscenze.”¹⁹⁴

Tuttavia l’allucinazione biblioteconomica declinata da Flaubert non è una scomparsa del mondo, una cancellazione del contesto. Descrive, piuttosto, il filtro di immaginario necessario a esperire il reale, lo stato di *trance* nel quale tutti sono costretti dal regime semiotico della modernità, come appare particolarmente evidente in *Madame Bovary*. Emma Bovary, e perfino piú di lei i suoi compaesani, componenti deliranti del suo delirare, vivono in un mondo fantastico, romanzo di massa allestito dai media responsabili di una estetizzazione dell’esistenza che sembra aver diluito l’arte nelle cose, collocandola nell’effimero, modellando la forma degli oggetti d’uso, ridisegnando, attraverso la moda, l’*habitus* delle comunità quotidianamente raggiunte dalla “novità”.¹⁹⁵ Il mondo non diventa un testo, ma viene ricoperto di carta, “non è un Libro, ma una rete a maglie strettissime di libri, fogli e fascicoli che a volte si saldano, a volte si scalgano a vicenda, come in un infinito palinsesto, o in una stratificazione di manifesti attaccati l’uno sull’altro, pronti ad avvolgere direttamente i lettori, nelle piú variegata e diverse comunità virtuali.”¹⁹⁶

L’immersione del lettore nella dimensione dell’immaginario, nella rete verbale che ingabbia il mondo, è la condizione generale che determina la situazione particolare della critica, convocata sulla scena del testo, chiamata a condividere con la finzione l’ambiente semiotico, le strategie linguistiche e anche il medium: lo spazio del libro e i suoi “dintorni”, le sue sempre piú articolate appendici.

¹⁹⁴ Hans Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, p. 306. E Foucault: “Copiare che? dei libri, i loro libri, tutti i libri, e quel libro, senza dubbio, che è *Bouvard et Pécuchet*: poiché copiare è non *fare*; è *essere* i libri che si copiano, è essere quest’infima distensione del linguaggio che si raddoppia, è essere il ripiegamento del discorso su stesso, è essere quest’esistenza invisibile che trasforma la parola passeggera nell’infinito del rumore. Sant’Antonio ha trionfato sul Libro Eterno diventando il movimento senza linguaggio della materia; Bouvard e Pécuchet trionfano di tutto ciò che è straniero al libro e gli resiste, diventando loro stessi il movimento continuo del libro. Il libro che è stato aperto da Sant’Antonio e da dove hanno preso il volo tutte le tentazioni, i due valent’uomini lo prolungheranno senza fine, senza chimera, senza ingordigia, senza peccati, senza desiderio.” (Michel Foucault, *Un “fantastico” da biblioteca*, cit., pp. 152-153).

¹⁹⁵ “La stampa periodica, con le sue nuove e aggressive regole di connessione valide per un solo giorno, con la messa in pagina delle notizie secondo un ordine oramai palesemente ‘schizofrenico’, con i nuovi intrecci fra scrittura e immagine, determina la nascita di un’“intellettualità diffusa” in grado di ritagliare nella carta i suoi stessi modelli di vita.” (Gabriele Frasca, *Topoi di biblioteca*, in Id., *La lettera che muore*, cit., pp. 160-196: 162).

¹⁹⁶ Ivi, p. 163.

3. Grazie alla proliferazione degli strumenti di comunicazione l'immaginario si diluisce nel reale, prende a strutturare il reale *informandolo*, attribuendogli la forma delle rappresentazioni veicolate dai media. Per reazione, contemporaneamente al primo svilupparsi della società dell'informazione, si afferma un tentativo conflittuale di separazione artificiale dell'arte dal flusso semiotico imposto dalla civiltà industriale. I fenomeni compositi di *testualizzazione* del mondo producono una simultanea istituzionalizzazione e autonomizzazione del dominio separato della *letteratura*. Le leggi di costruzione del campo letterario si definiscono nel loro processo storico e nelle loro caratteristiche sociologiche nel periodo e nel contesto in cui avviene l'assolutizzazione dello spazio del libro e la scoperta di una interoperabilità tutta interna alla catena dei libri.

Proprio intorno alla grammatica dei romanzi di Flaubert, non a caso, Pierre Bourdieu individua il comporsi della storia e della morfologia del campo letterario come istituzione che gestisce una serie di discorsività distinte da quelle implicate nelle dinamiche sociali "di grado zero".¹⁹⁷ La lettura dell'*Educazione sentimentale* è assunta come uno strumento per "comprendere la genesi sociale del campo letterario, della credenza che lo sostiene, del gioco di linguaggio che vi si realizza, degli interessi e delle poste in gioco materiali o simboliche che vi si generano."¹⁹⁸

L'indagine sociologica di Bourdieu collega l'opera al contesto, prolunga oltre la pagina i rapporti di forza che attraversano il testo, nega l'esistenza autonoma del testo lavorando su un momento storico in cui il consolidarsi delle poetiche "puristiche" tenta di occultare gli elementi extratestuali, e di alimentare l'illusione ottica che la pagina occupi tutto lo spazio a disposizione, e non esista nulla oltre il suo candore.¹⁹⁹ Le poetiche che tentano questa chiusura ermetica dell'opera, spiega Bourdieu, sono appunto una strategia difensiva, la

¹⁹⁷ "È noto che Flaubert ha enormemente contribuito, insieme ad altri, primo fra tutti Baudelaire, alla costituzione del campo letterario come mondo a parte, sottoposto alle sue proprie leggi. Ricostruire il punto di vista di Flaubert, cioè il punto dello spazio sociale a partire dal quale si è formata la sua visione del mondo, e questo stesso spazio sociale nel suo insieme, significa dare la possibilità reale di situarsi alle origini di un mondo il cui funzionamento ci è diventato così familiare che le regolarità e le regole cui obbedisce ci sfuggono." (Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, introduzione di Anna Boschetti, traduzione di Anna Boschetti e Emanuele Bottaro, il Saggiatore, Milano 2005, pp. 103-104).

¹⁹⁸ Ivi, p. 52.

¹⁹⁹ La storia delle poetiche in Francia tra i due secoli fa eco su quella italiana, che recepisce le direttive europee quasi in tempo reale, e in alcuni casi, come per il futurismo, detta la linea, seppure parlando in francese. Per uno studio fenomenologico delle poetiche è classico Luciano Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, nuova edizione accresciuta e aggiornata, a cura di Lucio Vetri, Marsilio, Venezia 1990. La prima edizione del saggio è stata pubblicata nel 1962, preceduta da *Autonomia ed eteronomia dell'arte. Saggio di fenomenologia delle poetiche*, Vallecchi, Firenze 1959. Una storia delle poetiche precisa e documentata è anche in Pietro Cataldi, *Le idee della letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1994.

reazione a un *assedio* del contesto che preme sul testo, a un intensificarsi minaccioso del campo economico intorno al campo letterario.

La complessità delle relazioni tra i due campi determina nuove necessità di specializzazione, sorte intorno alla ristrutturazione su scala industriale del capitale culturale e linguistico: chi vive di attività legate alla parola deve dimostrare una certa garanzia di produttività, ma allo stesso tempo, per convalidare esteticamente le proprie pratiche, deve affermare massima estraneità rispetto ai meccanismi della produzione. Lo scrittore tenta di astrarsi dal contesto sociale, di negare la propria *situazione*, di assumere uno sguardo aereo e disincantato, di affermare il proprio disinteresse e la propria autonomia. Occultando così l'evidenza che qualifica il disinteresse come il rovescio degli interessi economici che costituiscono, e garantiscono, la possibilità stessa del suo "essere artista", mentre la pretesa autonomia è il rovescio dell'isolamento cui l'improduttività dell'artista è destinata nel contesto di una funzionalizzazione integrale dell'esistenza.²⁰⁰

La più cogente smentita del mito dell'autonomia si trova nell'evidenza che le polarità del moderno, le coppie oppostive che vedono l'artista sempre riconoscibilmente schierato dalla parte nobile, lo spirito e la materia, le parole e le cose, il reale e l'immaginario, si riunificano e si saldano nella merce, nella sua fantasmagoria inesorabilmente concreta; nel suo rappresentare il *fatto*, e insieme il feticcio, col quale la creazione artistica, in un regime capitalistico, deve costantemente *misurarsi*.²⁰¹

L'intellettualità diffusa generata dall'aumento esponenziale delle possibilità di produrre e consumare informazione impone una interconnessione permanente al *flusso* delle parole e dei segni. Un'adesione continuata alle pratiche di scrittura dominate da moduli *correnti*, ai quali Flaubert oppone un principio di esasperata autorialità, che introduce la mediazione *differita* dello stile contro la riproduzione in presa diretta del "vero"; che utilizza lo stile come uno strumento per produrre discontinuità, per tagliare, asportare porzioni dal flusso,

²⁰⁰ "Quanto all'autonomia, con cui si ritiene di giustificare la rinuncia immaginaria a una ricchezza immaginaria, non si tratta forse di una libertà condizionale, circoscritta al suo universo separato, e assegnata dal borghese stesso? La rivolta contro il 'borghese' non rimane forse dipendente da ciò che contesta finché ignora che il principio della sua esistenza è semplicemente un fenomeno di reazione? Come avere la certezza che non sia ancora il 'borghese' che, tenendolo a distanza, permette allo scrittore di prendere le distanze da lui?" (Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 85).

²⁰¹ "La merce è la simultaneità (ma consustanziale) di *res, verba e signa*, le cose rifatte con la stessa materia impalpabile dei libri, l'informazione non genetica definitivamente estroflessa, tangibile e compulsabile, qui e ora, e praticamente sempre, vendibile e rivendibile, in una libera fluttuazione di valore: in essa si solidificano i flussi, direttamente dipendenti dalle logiche del capitalismo oramai conclamato, del lavoro e della conoscenza, connessi in un di più, in un eccesso di produzione che occorre a rileggere [...] la vita stessa. Il mondo, insomma, si fa definitivamente uno, ma 'sottraendosi', vale a dire facendo colare sul 'flusso di conoscenza' (*flux de connaissance*), che è il 'plusvalore macchinico' (della scienza e della tecnica) che la cultura industriale gestisce nel momento in cui lo lega al 'plusvalore umano', il collante di un autentico 'flusso di coglionaggine' (*flux de connerie*)." (Gabriele Frasca, *Topoi di biblioteca*, cit., p. 161).

estrarre voci dal coro della stupidità e dell'insignificanza: l'indiretto libero di Flaubert è la sinfonia nella quale parla, sublimato, il congegno sociale.²⁰² Mentre lo spazio bianco, come estremo espediente stilistico, è un'interruzione del flusso che dovrebbe spezzare l'incantesimo, e risvegliare dal torpore un lettore immerso nella stessa vertigine di informazione che istupidisce gli aggiornatissimi personaggi dei romanzi.²⁰³ Alle radici della sua genealogia contemporanea, lo stile rivela quindi la propria valenza "cognitiva", e la natura di elemento in grado di mediare l'organizzazione concettuale dell'esperienza, di filtrare e strutturare la percezione dell'ambiente, costituendosi come *soluzione* retorica della pressione semiotica esercitata dal flusso dei segni sull'attività psichica dell'autore.²⁰⁴ Testimone e quasi "portavoce" della tensione stilistica che percorre il lavoro del suo creatore, lontano dall'incarnare la *sognatrice* della vulgata, dentro una comunità sonnambolicamente assuefatta alla dieta mediale Emma Bovary è il meno *chisciottesco* dei personaggi, "unica non a caso ad avvertire l'incolmabile dislivello fra il mondo delle sue fantasie 'letterarie' e la banale e piatta realtà quotidiana che la circonda."²⁰⁵ Emma

²⁰² La più celebre, e tra le più penetranti nonostante Proust la accusi di *diminuire* la rivoluzione flaubertiana, delle analisi stilistiche condotte sulla scrittura di Flaubert è quella di Albert Thibaudet, *Lo stile di Flaubert*, in Id., *Gustave Flaubert*, traduzione di Maria Ortiz e Niccolò Gallo, il Saggiatore, Milano 1960, pp. 213-273.

²⁰³ "Non mi stancherei mai di far notare i pregi, oggi tanto contestati, di Flaubert. Uno di quelli che sento maggiormente, perché vi ritrovo le conclusioni delle mie modeste ricerche, è di saper dare con rara efficacia l'impressione del Tempo. A mio avviso, la cosa più bella dell'*Éducation sentimentale* non è una frase, ma uno spazio bianco." Si tratta di "un enorme *bianco*" che "senza l'ombra di una transizione, mentre la misura del tempo diventa, d'improvviso, anziché di quarti d'ora, di anni, di decenni", porta il lettore dai primi piani frenetici e angusti "girati" nel cuore dell'insurrezione, ai campi lunghi e alle distanze spaziali e cronologiche dei viaggi e della maturità. (Marcel Proust, *A proposito dello stile di Flaubert*, in Id., *Giornate di lettura. Scritti critici e letterari*, a cura di Paolo Serini, Einaudi, Torino 1958, pp. 262-276: 271-272. Il testo era stato pubblicato per la prima volta sulla "Nouvelle Revue Française" del 1 gennaio 1920, pp. 942-953; poi in Marcel Proust, *Chroniques*, Gallimard, Paris 1927). Sulla funzione dello spazio bianco di Flaubert, nell'ambito di una riflessione sul valore cognitivo (e "storiografico") degli elementi di stile che sostanziano una narrazione, cfr. Carlo Ginzburg, *Decifrare uno spazio bianco*, in Id. *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 109-126.

²⁰⁴ "Lo stile è il mezzo che consente di far emergere e condividere una condizione dell'autore, una sua idea dell'essere nel mondo basata sul proprio inconscio cognitivo, dove viene continuamente rielaborata l'esperienza vissuta, che comprende non solo le azioni o i traumi, ma anche le acquisizioni culturali (senza che nessun elemento, preso singolarmente, determini l'esito creativo). Possiamo considerare lo stile come una specie di interfaccia fra la pulsione dell'autore a esprimere in modo netto e personale il sé e il bisogno del fruitore di arrivare a una lettura-interpretazione plausibile: di fatto, il suo ruolo cognitivo essenziale risulta quello di porre in adeguato rilievo il *punctum* che l'autore mira a far cogliere, sulla scorta di un'*inventio* almeno in parte inconscia." (Alberto Casadei, *Ripensare la letteratura su fondamenti cognitivi*, cit., p. 30). Il modo in cui le scelte linguistiche si legano ai processi cognitivi, interagiscono con le strutture mentali e il loro radicamento "biologico" e materiale, è l'ambito di analisi della stilistica cognitiva, della quale si può trovare un inquadramento teorico e una casistica applicativa concreta nel volume *Cognitive Stylistics. Language and Cognition in Text Analysis*, edited by Elena Semino and Jonathan Culpeper, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 2002. Lo stile, in quanto interfaccia cognitiva tra io e mondo, permette di individuare e definire le strategie conoscitive implicite nell'operazione artistica. Lo stile è anche l'interfaccia di assorbimento e rielaborazione della pressione mediale: in questo senso la stilistica cognitiva potrebbe aiutare a comprendere in che modo la *embodied mind* raccoglie e trasforma gli stimoli dell'ambiente mediale, quest'altro mondo che *informa* il mondo.

²⁰⁵ Gabriele Frasca, *Topoi di biblioteca*, cit., p. 172.

vorrebbe sottrarsi all'inquadramento mediale, smettere di essere pubblico, diventare *autore*: e ci riesce allestendo la propria morte romanzesca, sporcata tuttavia da un'agonia troppo umana. Chi le sopravvive, intorno, sceglie di restare nel flusso, e si vota a incatenarsi al doppio scrittoio di Bouvard e Pécuchet, macchina per la riproduzione di uno sciocchezzaio organizzato su scala industriale, che doppia e rispecchia l'allucinazione biblica delle *Tentazioni di Sant'Antonio*, delirio *enciclopedico* quanto quello dei due copisti, ma che investe il sapere "tribale", e quindi pre-industriale e pre-economico, condensato nella galassia dei testi sacri.²⁰⁶

La capacità di leggere tenendo la testa fuori dall'incantesimo è soltanto nello sguardo di Emma, lettrice insoddisfatta che non si accontenta di *subire* l'immaginario, ma tenta di manipolarlo attivamente, di decostruirlo per poter riscrivere la propria esistenza. Rivelandosi così come la depositaria di un residuo di "laicità" nell'universo anestetizzato dei personaggi di Flaubert, e quindi in definitiva rappresentante di una facoltà critica che, senza sottrarsi all'immersione nel flusso linguistico e immaginativo, tenta di reagire appropriandosene, imbastendo contro-scritture e narrazioni conflittuali.

4. La fissazione e l'intensificazione dei rapporti produttivi che premono sul lavoro dello scrittore si materializzano attraverso un ispessirsi della semiosfera, un accentuarsi della dimensione dei segni che, sempre più incorporata nei processi della produzione, e legata alle esigenze del potere politico, interferisce in modo crescente con la creazione *privata* e *disinteressata* degli scrittori.²⁰⁷ L'esubero di lavoratori della conoscenza, non più assorbiti dall'insegnamento e dal cognitariato istituzionale, genera una folla di aspiranti artisti che, mentre inventano un'arte di vivere, la *bohème*, destinata a cambiare per sempre la rappresentazione sociale della creatività, alimentano con la loro forza-lavoro disarticolata e

²⁰⁶ "Se Bouvard e Pécuchet sono la circolazione frenetica dei libri nella fase 'quotidiana' della stampa, sant'Antonio è la biblioteca di Alessandria sopravvissuta alle sue fiamme... ma ognuno di loro comunque procede, con il suo risibile corredo di errori e 'automatismi', dalla pulviscolare materia che cerca solo di sopravvivere. E se la materia non può che essere 'stupida', e un formicolare 'stupidamente' fino alla morte, e la cultura un consegnarsi le riprogrammanti e deliranti regole di sopravvivenza, non c'è idea che non sia *reçue*, né informazione che non faccia fantocci. L'immagine che sarebbe allora emersa dal 'dittico', se solo a Flaubert fosse stato dato di accostarne le ante, non avrebbe potuto che essere infine la lettera che muore." (Ivi, pp. 182-183).

²⁰⁷ "Si tratta ormai di una vera *subordinazione strutturale*, che si impone in maniera molto diseguale ai differenti autori a seconda della loro posizione nel campo, e che si stabilisce attraverso due mediazioni principali: da un lato il mercato, i cui verdetti o i cui condizionamenti si esercitano sulle imprese letterarie direttamente (attraverso il volume delle vendite, il numero delle entrate ecc.) o indirettamente (attraverso i nuovi posti offerti dal giornalismo, dall'editoria, dall'illustrazione e da tutte le forme di letteratura industriale); d'altra parte i legami duraturi, fondati su affinità di stile di vita e di sistema di valori, che, in particolare tramite i salotti, uniscono almeno una parte degli scrittori a certe frazioni dell'alta società e contribuiscono a orientare la generosità del mecenatismo di Stato." (Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 105).

frammentata la produzione culturale seriale dell'editoria in via di industrializzazione, particolarmente sviluppata nel settore delle riviste e dei giornali.²⁰⁸ Dentro le redazioni intanto si combatte la lotta per il controllo degli strumenti di legittimazione: la borghesia utilizza la stampa per *degradare* e normalizzare la cultura, e nel farlo si appropria dei servizi di quello che può essere considerato “un vero esercito di riserva intellettuale, direttamente subordinato alle leggi del mercato, e spesso costretto a esercitare un secondo lavoro, talvolta senza rapporto diretto con la letteratura, per poter vivere un'arte che non può farlo vivere.”²⁰⁹

Il processo di adulterazione del linguaggio, sottoposto alla doppia, e convergente, pressione mistificatoria del potere politico e delle leggi del mercato, innesca negli artisti la tendenza alla ricerca di una purezza autonoma, esterna, disinteressata. Sul rifiuto del modello produttivo e culturale borghese enunciato da Flaubert e, prima, in maniera perfino più *spettacolare*, da Baudelaire, si ritagliano le coordinate del campo letterario, e le leggi sistematiche della sua autonomia.²¹⁰ Baudelaire è il *nomoteta* che determina la sovversione del codice vigente e presiede a una nuova attività costituente che fa dell'affermazione dell'irriducibilità di ogni singolo creatore alle convenzioni, della sua *auto-nomia*, del suo diritto alla trasgressione permanente, la *anomia* che diventerà la legge del moderno.²¹¹ La

²⁰⁸ I processi di “industrializzazione della cultura” evidenti in Francia al tempo di Flaubert si manifestano in Italia con i proverbiali effetti di ritardo, attutiti, dilazionati, mediati dalle lunghe persistenze delle istituzioni tradizionali. Cfr. David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, il Mulino, Bologna 2000. L'impatto dell'affermarsi delle riviste e della stampa periodica sul contesto culturale italiano è analizzato in Luisa Mangoni, *Le riviste del Novecento*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, volume I, *Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino 1982, pp. 945-981. Un'analisi della composizione del *pubblico* e della sua retroazione sulle pratiche letterarie è in Giovanni Ragone, *La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana (1845-1925)*; in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, volume II, *Produzione e consumo*, Einaudi, Torino 1983, pp. 687-772. Sorprendenti la lucidità e la precocità non solo critiche ma “sociologiche” del panorama letterario-editoriale tracciato nel 1914 da Renato Serra, *Le lettere*, introduzione, revisione testuale e commento di Umberto Pirotti, Longo, Ravenna 1989 (e per una nuova edizione *Le lettere*, introduzione e commento a cura di Giuliana Benvenuti, con i frammenti del secondo volume, a cura di Luigi Weber, Clueb, Bologna 2006; cfr. anche Giuliana Benvenuti, *Sulle “Lettere” di Renato Serra*, “Il lettore di provincia”, 125, 2006, pp. 27-36; Luigi Weber, *“Alzando gli occhi dai libri”. Un percorso nell'officina di Serra*, “Il lettore di provincia”, 125, 2006, pp. 37-50; Giuliana Benvenuti, *La cornice al quadro che non c'è. Sulle “Lettere” di Renato Serra*, “Poetiche”, 2, 2005, pp. 165-202).

²⁰⁹ Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 114.

²¹⁰ “Pratiche regolarmente e durevolmente svincolate da costrizioni e da pressioni dirette o indirette dei poteri temporali sono possibili soltanto alla condizione che possano trovare il loro principio non nelle fluttuanti inclinazioni dell'umore o nelle risorse volontaristiche della moralità, bensì nella necessità stessa di un universo sociale che ha come legge fondamentale, come *nomos*, l'indipendenza nei confronti dei poteri economici e politici; se cioè, in altri termini, il *nomos* specifico che costituisce come tale l'ordine letterario o artistico si trova fondato sia nelle strutture oggettive di un universo socialmente regolato, sia, contemporaneamente, nelle strutture mentali di coloro che lo abitano e che perciò tendono ad accettare come scontate le ingiunzioni insite nella logica immanente del suo funzionamento.” (Ivi, p. 118).

²¹¹ Una delle caratteristiche principali della modernità artistica e letteraria è quella di procedere per scarti e strappi, dentro un sistema dinamico dei generi e delle poetiche, in cui il valore estetico è dato dal quoziente di novità e di differenza che l'opera riesce a immettere nella struttura dominante. Cfr. Carla Benedetti, *Logica differenziale della modernità*, in Ead., *L'ombra lunga dell'autore*, cit., pp. 116-140.

sua scelta, per la pubblicazione delle proprie opere, di un editore minore impegnato nella promozione della giovane poesia istituisce la distinzione, decisiva per gli equilibri del campo, che si riprodurrà identica per tutto il Novecento, tra editoria commerciale ed editoria militante e di progetto.²¹²

A rafforzare il perimetro del campo interviene anche, come accennato, l'enunciazione delle poetiche dell'assoluto che, nonostante il tentativo di astrarre il fatto artistico dalle dinamiche storiche, rivendicando una valenza universale, elaborano metafore potenti dei processi in corso all'interno dell'universo produttivo che tentano di occultare e respingere.²¹³ La rarefazione simbolista, per quanto provi a tracciare segni disancorati da ogni referente, produce in realtà una sorta di sublimazione dell'ecolalia quotidiana, un gergo inespugnabile perfettamente speculare alla stereotipia della lingua sociale, un misticismo linguistico che duplica le formule ipnotiche del discorso pubblico. Il rifiuto del senso perseguito dalla poesia pura fa eco all'insensatezza seriale emessa dalla catena di montaggio tipografica, che gira a vuoto nel loop spiraliforme dell'aumento della produzione.²¹⁴ Il pieno delle visioni che si levano dal ritmo incessante delle macchine è ancora il rovescio della pagina bianca, perseguita da Mallarmé come sintesi del *Livre* (l'Uno

²¹² “Baudelaire istituisce per la prima volta la frattura tra editoria commerciale e editoria d'avanguardia, contribuendo in tal modo a far sorgere un campo degli editori omologo a quello degli scrittori e, contemporaneamente, un legame strutturale fra l'editore e lo 'scrittore da combattimento' (espressione che non ha nulla di eccessivo se si rammenta che Poulet-Malassis fu pesantemente condannato per la pubblicazione dei *Fiori del male* e costretto all'esilio.” (Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 126).

²¹³ “Discutere, mercanteggiare, fare il pedante: tutto ciò feriva la sua delicata sensibilità ed egli portava tacitamente quell'avversione per i costumi e il disordine moderni che Poe, tra i primi, aveva professato. Nel XIX secolo lo sviluppo straordinario dell'industria e del commercio si è manifestato nelle città con concentrazioni di interessi e attivi centri di scambio, intorno a cui si produce una confusione vertiginosa di parole e di passi. Tale moltiplicazione sfrenata, la fretta collettiva che ne è generata, il delirio di produzione e di consumo che si è esteso alle lettere e alle arti, tutta la vita sulla terra penetrata e dominata dai cosiddetti affari, in una parola, il potere del denaro divenuto il motore senza freno il cui impeto finisce per trascinarsi, appresso a sé, tutti gli altri valori, distruggendo tutte le qualità che non si conseguono se non con il tempo, e il tempo stesso, e anche tutte quelle che uno non può acquisire, chiunque sia, solo con un gesto, in un istante, in cambio di denaro, corrompendo o avvilendo, gli uni dopo gli altri, l'aristocrazia, i mestieri raffinati, i paesaggi, e le ambizioni più nobili, anche la fama...” (Paul Valéry, *Mallarmé ed io*, a cura di Erica Durante, introduzione di Maria Teresa Giaveri e Aldo Trione, ETS, Pisa 1999, p. 95). Per il valore contrastivo e oppositivo dell'astrazione dal reale perseguita dalla “poesia pura”, si veda il già citato profilo che Hugo Friedrich dedica a Mallarmé (*La struttura della lirica moderna*, cit., in particolare pp. 119-120 e 142-143): allineandolo ai profili che lo precedono, dedicati a Baudelaire, “poeta della modernità” per antonomasia (Ivi, pp. 34-35), e Rimbaud, Friedrich descrive lo sviluppo genealogico che porta a concepire una poetica antireferenziale, disumanizzata, che aggredisce, deforma e decompone il reale, antagonista rispetto alle inerzie del mondo e da esse slegata, indipendente. La ripresa che Mazzoni fa del disegno storico di Friedrich mette in evidenza, sulla scorta di Bourdieu, il carattere per lo più illusorio di questa separatezza, che viene riassorbita all'interno di più vaste determinazioni economiche e sociali, e confinata in uno spazio di autonomia garantito dalla “logica culturale” della modernità, che prevede e regola l'esistenza di gruppi *monadici* organizzati in “sistemi” (Cfr. Guido Mazzoni, *Periferie antiliriche: la poesia pura*, in Id., *Sulla poesia moderna*, cit., pp. 193-203; *Cori invisibili*, in Ivi, pp. 205-210; *Le monadi e i sistemi*, in Ivi, pp. 238-248).

²¹⁴ Parlando della “coazione al ricominciamento” di Bouvard e Pécuchet Frasca ricorda la “beffarda didascalia con cui Beckett trasformava in *loop* la sua pièce più infernale: ‘repeat *Play*’.” (Gabriele Frasca, *Topoi di biblioteca*, cit., pp. 181-182).

è il nulla), lo “strumento spirituale” nel quale l’intero universo dovrà compiersi, esprimendosi.²¹⁵

Le poetiche che tentano di radicalizzare la separatezza del campo letterario, allora, ottengono un risultato pressoché opposto: rivelano le interdipendenze che segnano l’esistenza del campo, e la sua permeabilità ai fenomeni sociali, economici, comunicativi che si dispongono tutto attorno al “libro”, finendo per spalancarlo, e per farlo coincidere con il suo *esterno*. Producendo, anche, una accelerazione *centrifuga* dei significati che coinvolge la critica: chiamata a studiare i testi in relazione ai contesti che li determinano, ai sistemi che li ordinano, ai media che li riproducono; implicata, in quanto discorso originariamente “esterno” che si ritrova all’interno di una rete testuale piú estesa, nell’espansione e nella trasformazione delle superfici del libro.

5. Surriscaldato dalla pressione dei molteplici stimoli comunicativi che gli si addensano intorno il libro “esplode” in una visione universale, che prende la forma del caos-cosmo tipografico del *Coup de dés*. Il 30 marzo del 1897 Mallarmé mostra le bozze della sua opera al giovane Valéry, che si immerge in quello stupefacente esperimento di mappatura del pensiero.²¹⁶ E trova incisa nei segni la conferma della validità della decisione di “consegnarsi al silenzio”, abbandonando la letteratura: nel momento in cui il libro coincide con l’universo, non si può scrivere oltre.²¹⁷ O meglio: non si può scrivere fuori dall’ininterrotto lavoro di un *cahier* infinito, che coincide con l’esistenza. In effetti, Valéry

²¹⁵ “Una proposizione che emana da me – spesso oppostamente citata a mio elogio o a mio biasimo – la rivendico con quelle che si accumuleranno qui – vuole sommariamente che tutto al mondo esista per costruire un libro.” Stéphane Mallarmé, *Il Libro, strumento spirituale*, in Id., *Poesie e prose*, introduzione e note di Valeria Ramacciotti, traduzioni di Adriano Guerrini e Valeria Ramacciotti, Garzanti, Milano 2005, pp. 324-333: 325.

²¹⁶ “Il me sembla de voir la figure d’une pensée, pour la première fois placée dans notre espace... Ici, véritablement, l’étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles. L’attente, le doute, la concentration étaient *choses visibles*. Ma vue avait affaire à des silences qui auraient pris corps. Je contemplais à mon aise d’inappréciables instants: la fraction d’une seconde, pendant laquelle s’étonne, brille, s’anéantit une idée; l’atome de temps, germe de siècles psychologiques et de conséquences infinies, – paraissaient enfin comme des êtres, tout environnés de leur néant rendu sensible. C’était, murmure, insinuations, tonnerre pour les yeux, toute une tempête spirituelle menée de page en page jusqu’à l’extrême de la pensée, jusqu’à un point d’ineffable rupture: là, le prestige se produisait; là, sur le papier même, je ne sais quelle scintillation de derniers astres tremblait infiniment pure dans le même vide intercoscient où, comme une matière de nouvelle espèce, distribuée en amas, en traînées, en systèmes, *coexistait* la Parole.” (Paul Valéry, *Le Coup de dés. Lettre au directeur des “Marges”*, in Id., *Variété, Œuvres*, I, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, Paris 1960, pp. 622-630: 624).

²¹⁷ “Nella sua commemorazione degli ultimi istanti con il maestro, si sente che in quell’esperienza Valéry non aveva piú trovato problematica la decisione di abbandonare la letteratura. Ciò che aveva avuto di fronte, ciò che era stato tentato e voluto, gli apparve l’estremo e l’insuperabile: la coincidenza di universo e testo, nella quale le possibilità del poeta giungono alla fine. Aveva ceduto esattamente a quella suggestione escatologica che l’autore del poema aveva voluto provocare: piú oltre non si poteva dover andare.” (Hans Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, cit., p. 310).

non ha mai revocato la sua abiura, non ha mai più *scritto*: ha abitato il processo della scrittura, emblematizzando la condizione generale di chi vive un'epoca percorsa dall'“indefinito mormorio dello scritto.”

Mallarmé ha intuito la possibilità di costruire un mondo verbale servendosi della pagina come di uno spazio ottico tridimensionale, che annulla la linearità tipografica attraverso il ricorso a rapporti visivi polifocali.²¹⁸ La simultaneità anticronologica del testo, ottenuta attraverso la distribuzione dei versi sulla pagina, le relazioni spaziali che le parole generano una volta liberate dalla sequenzialità lineare, sono un tentativo di riprodurre la compresenza organica del cosmo.²¹⁹ Il rettangolo di carta diventa “l'abisso del bianco nulla sul quale si staglia il testo nella sua fatticità, come il colpo di dadi dal naufragio.”²²⁰ Sul bianco della carta le parole si fissano come gli elementi casuali e definitivi di una costellazione. La pagina si trasforma in un cielo stellato, e torna a contenere l'intero universo, inclusi l'autore e il lettore.²²¹

L'immagine tuttavia contiene un presagio apocalittico per la consistenza del libro, e quindi per la persistenza del campo culturale e delle sue regole interne. In un mondo interamente testualizzato, la singolarità del libro sta per dissolversi nella leggibilità generalizzata, nella verbalizzazione diffusa e continua. Valéry intuisce una conseguenza estrema della sentenza

²¹⁸ “Toute son invention, déduite d'analyses du langage, du livre, de la musique, poursuivies pendant des années, se fonde sur la considération de la *page*, unité visuelle. Il avait étudié très signusement (même sur les affiches, sur les journaux) l'efficace des distributions de blancs et de noir, l'intensité comparée des types. Il a eu l'idée de développer ces moyens, consacrés jusqu'à lui à exciter grossièrement l'attention ou à plaire comme ornements naturels de l'écriture. Mais une page, dans son système, doit, s'adressant au coup d'œil qui précède et enveloppe la lecture, 'intimer' le mouvement de la composition; faire pressentir, par une sorte d'intuition matérielle, par une harmonie préétablie entre nos divers modes de perception, ou entre les *différences de marche* de nos sens, – ce qui va se produire à l'intelligence. Il introduit une lecture *superficielle*, qu'il enchaîne à la lecture *linéaire*; c'était enrichir le domaine littéraire d'une deuxième *dimension*.” (Paul Valéry, *Le Coup de dés. Lettre au directeur des “Marges”*, cit., pp. 626-627).

²¹⁹ “L'essenziale (l'idea segreta, fissa, singolare, venerabile, quasi morbosa, l'*Idea Idolo*) fu per lui, in fin dei conti, il dare un valore supremo e di portata universale alla trasposizione, nel linguaggio della poesia, di tutto ciò che è il mondo e il nostro destino. Si trattava di restituire al verbo, nella misura in cui esso è completo e sviluppabile in combinazioni formali e poetiche, un'importanza o, più esattamente, una potenza alla quale la pratica ordinaria della letteratura è ben lungi dal pensare.” (Paul Valéry, *Mallarmé ed io*, cit., p. 75).

²²⁰ Hans Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, cit., p. 309.

²²¹ “Le soir du même jour, comme il [Mallarmé] m'accompagnait au chemin de fer, l'innombrable ciel de juillet enfermant toutes choses dans un groupe étincelant d'autres mondes, et que nous marchions, fumeurs obscurs, au milieu du Serpent, du Cygne, de l'Aigle, de la Lyre, – il me semblait *maintenant* d'être pris dans le texte même de l'univers silencieux: texte tout de clartés et d'énigmes; aussi tragique, aussi indifférent qu'on le veut; qui parle et qui ne parle pas; tissu de sens multiples; qui assemble l'ordre et le désordre; qui proclame un Dieu aussi puissamment qu'il nie [...]. Cette dispersion radieuse; ces buissons pâles et ardents; ces semences presque spirituelles, distinctes et simultanées; l'immense interrogation qui se propose par ce silence chargé de tante de vie et de tant de mort; tout cela, gloire par soi-même, total étrange de réalité et d'idéaux contradictoires, ne devait-il pas suggérer a quelqu'un la suprême tentation d'en *reproduire l'effet!* – Il y a essayé, pensai-je, *d'élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé!*” (Paul Valéry, *Le Coup de dés. Lettre au directeur des “Marges”*, cit., pp. 625-626). Per una storia delle opere letterarie, figurative, musicali che hanno per oggetto della rappresentazione, o per centro ispiratore, l'immagine del cielo stellato, cfr. Piero Boitani, *Il grande racconto delle stelle*, il Mulino, Bologna 2012.

di Mallarmé (l'universo esiste per farsi libro, e insieme, occorre poter esprimere in poesia tutto ciò che esiste nel mondo):²²² tutti gli scrittori di tutte le lingue confluiranno in un'unica grande opera globale, inghiottendo anche tutti i lettori possibili, in uno spazio unificato, simile a quello già immaginato dai romantici, nel quale saranno ugualmente all'opera, scambiandosi continuamente di ruolo, produttori e fruitori. La ricerca di Mallarmé annuncia la scrittura anonima di un Libro che si sostanzia dell'olocausto dei libri: unica alternativa possibile al silenzio estenuato dell'insensato, alla negazione nella quale culmina la vicenda di *Igitur*, l'opera che precede e che per certi versi prepara il *Coup de dés*, mettendo in scena la vicenda crepuscolare e fallimentare di un eroe, se non umano, almeno "umanistico".²²³

Nell'idea del *Livre* come in quella del *Coup de dés* la rarefazione dei segni e del senso, perseguita con l'intenzione di *astrarre* la scrittura dalle determinazioni del reale, di sottrarla alla funzionalità comunicativa, si rivela ancora una volta una sublimazione della pressione esterna della semiosfera. I libri totali immaginati da Mallarmé rappresentano il punto di collasso della cultura tipografica, che non svanisce per esaurimento: semmai implode "per ipertrofia e soffocamento".²²⁴ La civiltà del libro, prima ancora di liquefarsi nei cristalli dello schermo, annega in un mare ruvido di carta: Flaubert lo ha già intuito scrivendo, a sedici anni, il suo primo racconto, *Bibliomania*. La storia di un'ossessione per i libri che conduce alla follia e all'assassinio, ma non passando per uno smarrimento nell'immaginario, o alludendo alla consunzione *dis-umanistica* dello studioso: si tratta di una mania che riguarda il possesso dei libri, la loro materialità inerte, la loro presenza fisica, la *cosalità* dei segni che li popolano come icone, geroglifici diventati illeggibili.²²⁵ L'uomo tipografico muore nella *letteralità* del libro, che si rende opaco per eccesso di presenza.

L'antidoto alla *crisi* prodotta da questa opacità allora è portare le pratiche interpretative fuori dal libro, aprirle alle interazioni con i contesti, inventare lo statuto di una nuova

²²² "Il ne voyait à l'univers d'autre destinée concevable que d'être finalement *exprimé*. On pourrait dire qu'il placait le Verbe, non pas au commencement, mais à la fin dernière de toute choses." (Paul Valéry, *Stéphane Mallarmé*, in Id., *Variété*, cit., pp. 619-622: 622).

²²³ Cfr. Maurice Blanchot, *L'esperienza d'Igitur*, in Id., *Lo spazio letterario*, cit., pp. 89-99.

²²⁴ Gabriele Frasca, *Eurocchiopei al crepuscolo*, in Id., *La lettera che muore*, cit., pp. 197-225: 197.

²²⁵ "Oh! era felice, quest'uomo; felice in mezzo a tutta quella scienza, di cui comprendeva a malapena la portata morale e il valore letterario, era felice in mezzo a tutti quei libri; spostava gli occhi sulle lettere dorate, sulle pagine consunte, sulla pergamena opaca. Amava la scienza come un cieco ama il giorno. No, non era affatto la scienza che amava, era la sua forma e la sua espressione. Amava un libro, perché era un libro; amava il suo odore, la sua forma, il suo titolo. Ciò che amava in un manoscritto, era la sua data illeggibile, le lettere gotiche, bizzarre e strane, le grevi dorature che appesantivano i disegni; erano quelle pagine coperte di polvere, polvere di cui aspirava con delizia il profumo soave e tenue. Era quella graziosa parola *finis*, circondata da due amorini, riportata su un nastro, addossata a una fontana, incisa su una tomba, o posata in un cesto, tra le rose e i pomi d'oro e i mazzi di fiori blu." (Gustave Flaubert, *Bibliomania*, a cura di Ispano Roventi, Mobydick, Faenza 1998, pp. 38-39).

leggibilità, che sfrutta la trasversalità dei testi rispetto ai supporti. Decifrare il funzionamento del dispositivo di circolazione del sapere che supera il libro, e rende rilevante tutto ciò che si dispone “intorno” al libro, e attraversa il libro, e interferisce con i suoi significati e con la sua organizzazione concettuale. A cominciare dalla critica: che mentre è impegnata nel lavoro di descrizione del dispositivo, entra a farne parte, come una delle tipologie discorsive che compongono l’ambiente semiotico che interagisce col libro e lo ibrida; una delle scritture satellitari che gravitano nei dintorni del libro, e ne influenzano le maree. L’esperienza immersiva di Valéry diventa un’ipotesi metodologica: suggerisce alla pratica critica un’elaborazione che avviene *dentro* il dispositivo della scrittura, lo esplora nella sua estensione, lo percorre per comprenderlo, lo descrive mentre lo utilizza.

1. Il *Coup de dés* non è mai stato realizzato secondo il progetto definitivo di Mallarmé, è rimasto una pura virtualità immateriale inseguita da una scia di approssimazioni. Per concretizzare la visione di Mallarmé la tecnica avrebbe dovuto rincorrere l'enormità del pensiero, e inventare macchine inaudite in grado di far funzionare il *programma* del testo.²²⁶ Tuttavia, confermando una tendenza valida generalmente per tutte le innovazioni nel campo dei media, una volta immaginata la trasformazione concettuale la realtà ha trovato il modo, seppure obliquo, di adeguarsi.²²⁷ Ha “stampato” l'opera non in un libro che simulasse lo spazio tridimensionale, ma direttamente nello spazio.

Mallarmé ha compreso le potenzialità espressive della retorica tipografica studiando le forme della comunicazione pubblica: la pubblicità, i manifesti, le grandi *iscrizioni* urbane che, con l'affermarsi della modernità industriale, estendono il concetto di testualità e saturano l'ambiente, ben oltre la “metafora” della pagina.²²⁸ E non a caso sono state proprio le superfici delle città, l'organizzazione semiotica delle metropoli, a offrire il supporto nel quale si sarebbe dispiegato in modo compiuto il progetto mallarméano, a realizzare la definitiva tridimensionalizzazione del testo ormai divenuto, letteralmente, “mondo”.

Sviluppando questa linea interpretativa, del resto già implicita nella riflessione di Mallarmé, Walter Benjamin associa le tavole del *Coup des dés* ai manifesti pubblicitari. Dalla zona più remota, più solitaria della propria officina stilistica Mallarmé ha saputo scorgere l'immagine del futuro, sintonizzandosi con gli eventi decisivi che travolgono la scienza, la tecnica, l'economia, la vita pubblica. Ha incluso nella pagina a stampa “le tensioni grafiche della réclame”, mostrando così la pervasività e la capacità di penetrazione che le forze

²²⁶ La struttura materiale del testo doveva *significare* il dinamismo, la fluidità, l'*apertura* del senso: “Nel *Livre* le stesse pagine non avrebbero dovuto seguire un ordine fisso: esse avrebbero dovuto essere collegabili in ordini diversi secondo leggi di *permutazione*. Posta una serie di fascicoli indipendenti (non riuniti da una rilegatura determinante la successione) la prima e l'ultima pagina di un fascicolo avrebbero dovuto essere scritte su di uno stesso grande foglio piegato in due, che segnasse l'inizio e la fine del fascicolo: all'interno di esso avrebbero giocato dei fogli isolati, semplici, mobili, intercambiabili, ma in modo tale che, in qualunque ordine essi fossero stati messi, il discorso possedesse un senso compiuto.” (Umberto Eco, *La poetica dell'opera aperta*, cit., p. 48).

²²⁷ “L'unica cosa importante era che l'enorme, quasi delirante pensiero fosse stato pensato, che una volta questa volontà si fosse levata, per cambiare almeno per un lettore, per il lettore ogni volta unico, l'esperienza, la vivibilità del mondo.” (Hans Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, cit., p. 311).

²²⁸ “La pubblicità e la politica, che ne è attualmente una delle forme più false e volgari, gli erano odiose: eppure i manifesti lo lasciavano sognare. Egli ne studiava accuratamente l'impianto tipografico, talvolta calcolato con estrema abilità, e immaginava cosa sarebbe stato un libro che avesse sfruttato qualcuno di quei mezzi visivi – gli spazi bianchi, una diversità marcata di caratteri – così da imporre al lettore la volontà dello scrittore che sapesse speculare sulla sua aspettativa e sulla sua attenzione.” (Paul Valéry, *Mallarmé ed io*, cit., p. 93).

avanzate della civiltà capitalistica esercitano sulle forme dell'espressione e della comunicazione.

La scrittura, che nello spazio protetto del libro ha conquistato una sua, seppure problematica, autonomia, “viene trascinata inesorabilmente sulle strade e assoggettata alle brutali eteronomie del caos economico”, costretta a un severo tirocinio che la addestra a una frenetica immediatezza. Dopo essersi assicurata attraverso i secoli una posizione orizzontale, adagiata nel perimetro della pagina, ora viene chiamata bruscamente a risollevarsi. Se il giornale le ha fatto conoscere una nuova inclinazione, “il cinema e la pubblicità poi spingono del tutto la scrittura in dittatoriale verticalità”. Nell'esperienza quotidiana della modernità avanzata prima che il lettore possa avvicinarsi al silenzio del libro viene aggredito da un turbine di “lettere variabili, colorate, rissose” che gli piovono addosso. La scrittura diventa aerea e mobile, i segni sono “sciami di cavallette” destinati, con l'aumentare della pressione delle forze produttive, ad addensarsi e a solidificarsi progressivamente. E a raggiungere uno statuto tridimensionale, concreto, quasi ricongiungendosi al passato arcaico delle rune, quando le parole erano ancora cose, si conficcavano nel reale con la consistenza della pietra.

Il libro, decostruito in una galassia di estensioni e di appendici, deformato e ingigantito dalle sue parodie murali, ha tappezzato il mondo, creando le condizioni per una leggibilità “stereoscopica”. Di fronte a questa nuova dimensione *pubblica*, esposta e “figurativa” della parola lo scrittore, disorientato, attende il momento in cui “la scrittura, che sempre più s'addentra nel campo grafico della sua nuova eccentrica natura d'immagine, conquisterà di colpo contenuti adeguati”. Attraversata la mutazione gli scrittori saranno ancora, come all'inizio dei tempi, dei tecnici della parola. Ma dovranno avventurarsi nei settori in cui si costruisce il linguaggio del futuro: dove prima c'era una poesia ora c'è un “diagramma statistico e tecnico”. Solo grazie alla “fondazione di una scrittura variabile internazionale” i poeti, purché lo facciano “senza darsi troppa importanza” (eliminando, cioè, l'aura repressiva e proprietaria dell'autorialità), rinnoveranno “la propria autorità nella vita dei popoli e si scopriranno una funzione in confronto alla quale tutte le aspirazioni al rinnovamento della retorica si riveleranno antiquate fantasie”.²²⁹

La profezia di Benjamin si è avverata nel settore in cui gli scrittori hanno lavorato più a stretto contatto con un apparato produttivo organizzato scientificamente: la pubblicità, appunto. Sono diventati “tecnici” e hanno messo la propria capacità di manipolazione dei segni a disposizione di un sistema comunicativo “internazionale”, la cui pervasività ha

²²⁹ Walter Benjamin, *Strada a senso unico*, cit., pp. 22-23.

strutturato l'immaginario con una potenza basata su un funzionamento analogo a quello dei prodotti letterari, ma infinitamente più estesa e penetrante. Impegnato a creare relazioni tra parola, oggetto e immagine, quando collabora con l'industria lo scrittore è un designer di concetti e di esperienze: plasma forme destinate a modificare le economie dell'esistenza.

Dall'inizio del Novecento, in un crescendo che culmina negli anni Ottanta, verso la pubblicità si spostano risorse tecniche, economiche e creative che permettono alla comunicazione intermediale, basata sulla suggestione e sulla persuasione, di sovrastare e travolgere la cultura fondata sull'educazione testuale e discorsiva. Disorientando anche la critica sociale e culturale, e costringendo le scienze della comprensione a riformularsi.²³⁰ Il colpo di dadi lanciato da Mallarmé non abolisce il caso: sintetizza il complesso di fenomeni che lavora ad abolire l'universo concluso e ordinato della letteratura, e a riposizionare le pratiche ermeneutiche in un orizzonte animato dalla compresenza di linguaggi prima distinti, ma non più comprensibili se analizzati separatamente.

2. La pubblicità contribuisce a dissolvere la specificità letteraria, contaminandola e trasportandola fuori dal proprio contesto istituzionale, forzando la protetta autonomia della pagina attraverso riusi, citazioni, traduzioni, parodie. La scrittura si scopre immersa in una semiosfera che genera relazioni sempre più complesse tra il sistema letterario e gli extrasistemi che premono ai suoi confini, tra il testo e i contesti, tra il medium scritto e i media della voce e dell'immagine.²³¹ Secondo un doppio movimento che, mentre vocalizza

²³⁰ “Gli annunci pubblicitari non sono destinati a una fruizione cosciente. Sono pillole subliminali per il subconscio che cercano di esercitare una magia ipnotica (... soprattutto sui sociologi). È questo uno degli aspetti più edificanti di quella grande impresa didattica che noi chiamiamo pubblicità e il cui bilancio annuo complessivo, 12 miliardi di dollari, è quasi pari al bilancio scolastico nazionale. Ogni comunicazione pubblicitaria riassume la fatica, l'attenzione, gli esperimenti, l'ingegno, l'arte e l'abilità di molte persone. Confluiscono assai più riflessioni e ben maggiore cura nella composizione di un'inserzione che appare con preminenza su un giornale o su una rivista che nella redazione degli articoli e degli editoriali. Ogni inserzione costosa è attentamente costruita sulle basi ampiamente sperimentate degli stereotipi pubblici o delle 'serie' di atteggiamenti stabiliti, come ogni grattacielo è costruito sulle sue fondamenta. E poiché alla preparazione di un richiamo per qualsiasi prodotto contribuiscono squadre di persone estremamente abili e intelligenti, ne consegue ovviamente che ogni messaggio accettabile è una drammatizzazione vigorosa di un'esperienza collettiva. Nessun gruppo di sociologi vale i *teams* dei pubblicitari nella raccolta e nell'elaborazione di dati sociali utilizzabili. Costoro infatti possono spendere ogni anno miliardi nella ricerca e nel collaudo delle reazioni, e i loro prodotti sono splendide accumulazioni di materiale sulle esperienze e sui sentimenti di un'intera comunità.” (Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, prefazione di Peppino Ortoleva, postfazione di Paola Pallavicini, traduzione di Ettore Capriolo, il Saggiatore, Milano 2008, p. 211). Le traduzioni italiane dei testi di McLuhan non sono sempre affidabili: qui sono state utilizzate per agilità e comodità di consultazione, ma sempre verificate e confrontate con le edizioni originali, delle quali si dà conto nella bibliografia.

²³¹ Il libro di Giovanni Alessi, Linda Barcaioli, Toni Marino, *Scrittori e pubblicità. Storia e teorie*, a cura di Giovanna Zaganelli, logo fausto lupetti editore, Bologna 2011, contiene una descrizione storica e tipologica delle relazioni tra letteratura e pubblicità, che segue la prospettiva semiologica del “dialogo di culture”

e iconizza la parola, testualizza il mondo, ricopre di parole i luoghi della vita quotidiana, e produce una violazione “intermediale” dello spazio tipografico.

Nel tardo Novecento la pubblicità assorbe il discorso letterario entro le proprie strutture. La letteratura passa da una presenza “testimoniale” nel campo della pubblicità a un apporto sistematico e osmotico: da marche di prestigio che ostentano, spesso attraverso l’esposizione del Personaggio, l’aura della letterarietà, i “prestiti” diventano prima riprese di un socioletto genericamente culturale, sottoposto spesso a trattamento parodico, e poi anonimi espedienti tecnici, contributi funzionali, che non riguardano più i “contenuti” della pubblicità, e nemmeno il suo *stile*, ma la grammatica del suo linguaggio.

La letteratura si confonde nel flusso indistinto dei discorsi, diluita nel grande serbatoio dei materiali culturali che la pubblicità fagocita. Nella rete del riuso pubblicitario la parola letteraria è solo una piccola porzione del patrimonio di segni disponibili, diventa una fonte anonima di “rifornimento” per la creazione di suggestioni e di immagini. Quasi a compiere definitivamente le profezie, rimbalzate lungo tutto il secolo, riguardanti la morte dell’autore.²³² L’apporto della letteratura si inabissa, penetra in profondità, si risolve nel “trasferire il processo creativo dell’opera al marchio e al processo di produzione.”²³³

La progressiva maturazione dei meccanismi retorici della pubblicità è frutto di una compenetrazione con quelli letterari, per effetto della quale i due discorsi diventano sempre più difficilmente disintinguibili, e sviluppano una reciprocità che arriva a capovolgere il *versus* delle influenze: alla fine del secolo è la pubblicità, e più in generale l’universo della comunicazione, a strutturare l’immaginario dal quale attinge la letteratura.

L’irruzione della pubblicità nello spazio della pagina impone un’organizzazione ellittica, basata su una simultaneità degli stimoli che indebolisce la sequenzialità narrativa e l’unicità del punto di vista, introducendo una disposizione “a mosaico” delle tipologie testuali. In quanto “traduzione” intermediale della parola scritta, la sperimentazione pubblicitaria si intreccia con la sperimentazione figurativa, fino al trascorrere definitivo della scrittura nella dimensione iconica. Mentre sui manifesti e nelle insegne le parole diventano forme grafiche, pretesti per soluzioni espressive essenzialmente visive, la pagina si trasfigura in

suggerita da Lotman e Uspenskij. Una storia e una teoria dei rapporti tra letteratura e pubblicità, condotta attraverso l’analisi delle convergenze formali, retoriche, stilistiche, finzionali dei due *discorsi*, è in Francesco Ghelli, *Letteratura e pubblicità*, Carocci, Roma 2005.

²³² “Appare evidente che le manipolazioni sulle citazioni letterarie, e sul richiamo testimoniale degli scrittori, tendono a ridurre il peso dell’*auctoritas* letteraria. Sembra quasi che le lunghe discussioni sulla morte dell’autore trovino nella pubblicità un’eco commerciale e una guida alla linea comunicativa dei marchi.” (Toni Marino, *Gli spazi intertestuali della pubblicità*, in Giovanni Alessi, Linda Barcaioli, Toni Marino, *Scrittori e pubblicità*, cit., pp. 57-100: 82).

²³³ Ivi, p. 94.

una lastra sulla quale si imprime la pura disposizione spaziale dei segni: così Marcel Broodthaers traduce nella sua opera *La spazializzazione della poesia il Coup de dés* di Mallarmé, ridotto alla sua essenza visuale. Broodthaers riproduce la costellazione del testo, la distribuzione caotica delle parole che a Valéry ricordava il cielo stellato. Ma le parole non sono più parole, sono rettangoli, grumi nello spazio, *segni neri*. Non sono le cancellature di Isgrò, anche se le anticipano figurativamente: non c'è un conflitto col testo, o una tensione rispetto al senso. Testo e senso si trasferiscono integralmente nell'immagine, si sintetizzano in un grafico.

Ancora, il colpo di dadi di Mallarmé non abolisce il caso, ma trasforma la letteratura in arte figurativa, testimoniando l'ibridazione ormai irreversibile dello spazio del libro, e lo statuto implicitamente intermediale della scrittura, che richiede di conseguenza alle pratiche interpretative un "salto" dimensionale, una riconfigurazione complessiva che riesca a rendere conto della dispersione della specificità letteraria nell'ambiente semiotico.

3. "Scrivere significa organizzare un rapporto", ha affermato Broodthaers, dando a questa affermazione evidenza letterale quando, nel 1963, ha unificato con il gesso 50 esemplari di una sua raccolta di poesie, *Pense-Bête*, esponendoli come scultura. Lo spettatore si muove dentro lo *spazio della scrittura*, che trasforma il percorso espositivo in una sintassi, le singole opere in un alfabeto. L'organizzazione dei rapporti spaziali produce calligrammi, geroglifici, frasi che cambiano a seconda del punto di vista.

In questa scultura, come più in generale in tutta l'opera di Broodthaers, è il posto che occupano a definire il significato dei segni e degli oggetti. L'arte nell'era "postmediale" tenta di sottrarsi alle determinazioni, estetiche e merceologiche, del mezzo, della materia che la incarna. Per ritirarsi nella dimensione linguistica, dentro la quale ogni mistificazione è immediatamente rivelata dall'ambiguità costitutiva del linguaggio. L'enunciazione sull'arte, l'indagine critica sulla natura dell'arte, è già l'arte. Il significato estetico si risolve nel cortocircuito permanente tra l'oggetto, la sua immagine e il segno che lo (in)scrive.²³⁴

Il museo stesso è uno spazio puramente concettuale. Broodthaers concepisce un *Musée d'Art Moderne* la cui fondazione coincide con la sua enunciazione. È sufficiente circoscrivere un perimetro e dichiararlo museo, proprio come si circoscrive una porzione di realtà e la si definisce pagina. E non è necessario che il perimetro contenga un'estensione fisica: il museo si edifica sull'estensione del concetto. La costruzione del museo è verbale. Gli inviti, i contratti, i cataloghi, gli atti burocratici, le discussioni critiche *sono già* il museo. Che esiste

²³⁴ Cfr. Rosalind Krauss, *L'arte nell'era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio*, Postmedia, Milano 2005.

per sineddoche: è una porta dipinta sul muro, è un manifesto, è un'insegna, un logo, una locandina pubblicitaria. Le superfici si riposizionano: le opere sono proiettate sulle casse da imballaggio che dovrebbero trasportarle. La mostra contiene il museo, ogni singola opera è il museo e il museo è inscritto nell'opera, che spesso è soltanto scrittura.

Laddove Duchamp aveva ridefinito il concetto di opera d'arte in relazione allo spazio espositivo, col risultato di allargare il perimetro dell'istituzione museale, Broodthaers annulla il perimetro in un gioco di equivalenze tra contenente e contenuto. All'arte contemporanea basterà seguire la catena delle equivalenze per arrivare a dissolvere i confini dell'estetico. E a riconoscere la realtà come un ready-made, risultato di una pervasiva estetizzazione del quotidiano, di un processo di convergenza, e reciproca mistificazione, di arte, comunicazione, spettacolo, produzione. Broodthaers si difende dall'esito ultimo di questa convergenza sostando nell'enunciazione, e quindi risucchiando la pratica artistica nello spazio della scrittura. Ma la scrittura stessa è *esposta*. Nel video *La Pluie*, del 1969, l'artista si ritrae in uno spazio aperto, sotto la pioggia. Sta scrivendo il *progetto per un testo* (ovvero scrive su un foglio le parole "progetto per un testo"). Ma la pioggia lava via continuamente l'inchiostro, cancella le parole appena tracciate. Vanifica ostinatamente il progetto, quindi la scrittura, quindi l'opera, quindi il museo, quindi l'arte, quindi il linguaggio.

E, quindi, il libro. La cui progressiva dissoluzione e ibridazione mediale nel corso del Novecento trova un'eco nelle pratiche dell'arte figurativa. Dal collage primonovecentesco, che fisicamente trascina sulla tela *pezzi* di libro, frammenti di scrittura, inquadrandoli in una significativa contiguità con i media confinanti, la musica e la pittura. Fino al celebre *Libro dimenticato a memoria* di Vincenzo Agnetti, che visualizza letteralmente il *buco* del senso, il vuoto che si colloca nel cuore del libro, sottraendo al lettore lo *specchio* della scrittura, e l'abitudine a vedersi riflesso nel reticolo muto delle parole.

L'arte contemporanea interroga in modo permanente il linguaggio, in una tensione costante che cerca di andare al di là delle determinazioni imposte dal medium alla forma.²³⁵ Il libro allora diventa uno spazio metaforico nel quale mettere in scena il superamento dei limiti mediali, e la pagina viene assunta come perimetro entro il quale, e oltre il quale, sperimentare l'infrazione e la riformulazione delle regole di visualizzazione.

²³⁵ La produzione grafica di un artista "linguistico" come Alighiero Boetti, fondata sul cortocircuito tra leggere e vedere, è stata raccolta nel volume *Oltre il libro*, a cura di Giorgio Maffei e Maura Picciau, Corraini, Modena 2011. Su Boetti si veda anche il "cofanetto" composto da: Annemarie Sazeau, *Shaman showman. Alighiero e Boetti*, con interventi di Jonathan Monk e Maurizio Cattelan; Emidio Greco, *Niente da vedere niente da nascondere*, un film di sessanta minuti sull'opera di Alighiero Boetti e un testo di Stefano Chiodi, Luca Sossella editore, Roma 2006.

Riportando il libro, proprio nel momento di massima espansione della sua riproducibilità tecnica, a una dimensione artigianale, che sfida la serialità attraverso la singolarità del *pezzo unico*.²³⁶ Con un'indicazione che diventa valida anche per la scrittura: in particolare, il dispositivo integrato formato da letteratura e critica è un "libro" che si costruisce ogni volta, un lavoro artigianale di assemblaggio dei significati, un'attività di riscrittura "manuale" che vanifica la riproducibilità seriale sfidandola con una riproduzione "concettuale" che non genera mai due copie identiche, ma "edita" il testo a ogni lettura, modificandolo e aumentandolo.

4. I conflitti e le ibridazioni che attraversano la pagina trovano corrispondenze precise nelle tensioni che agitano, soprattutto nella seconda metà del Novecento, la superficie della tela. Che si denuncia come supporto, afferma la propria *presenza* mentre si nega come superficie, come spazio senza spessore e senza consistenza. Nel rettangolo immateriale delimitato dalla cornice, dove le immagini per secoli sono state proiettate come una pura virtualità, fa irruzione la refrattaria densità della materia, lo spessore della terza dimensione. Solo uno smaccato e ironico illusionismo ormai può simulare la bidimensionalità del dipinto.

In questo sistema di contaminazioni, dentro la nuova evidenza del supporto, sulla tela fa la sua comparsa anche la scrittura: non la rappresentazione della scrittura, ma una *grafia* che diventa, senza mediazioni, il segno artistico, in quanto della scrittura "conserva il gesto, non il prodotto."²³⁷ La scrittura si risolve in una crepa sulla superficie,²³⁸ lascia un'impronta che è l'eco del libro,²³⁹ dissocia la mano dall'occhio:²⁴⁰ così, nell'*ekphrasis* che

²³⁶ Cfr. *Il libro come opera d'arte. Avanguardie italiane del Novecento e panorama internazionale*, a cura di Giorgio Maffei e Maura Picciau, Corraini, Modena 2008. Nello stesso campo d'indagine, curate dallo stesso gruppo di lavoro, si trovano anche analisi monografiche, ad esempio sulla produzione libraria di Ettore Sottsass, *I libri di Ettore Sottsass*, a cura di Giorgio Maffei e Bruno Tonini, Corraini, Modena 2011; oppure sul lavoro grafico ed editoriale di Bruno Munari, che ha portato a un grado di *evidenza* senza precedenti l'iconicità della parola: Giorgio Maffei, *Munari. I libri*, Corraini, Modena 2008.

²³⁷ Roland Barthes, *Cy Twombly o "Non multa sed multum"*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985, pp. 157-175: 160.

²³⁸ "Sulla superficie di TW non c'è scritto nulla, e tuttavia questa superficie appare come il ricettacolo di ogni scritto. Come la scrittura cinese è nata dalle screpolature delle scaglie surriscaldate di tartaruga – almeno così si dice –, nello stesso modo quanto vi è di scrittura nell'opera di TW nasce dalla superficie stessa. Non esiste nessuna superficie vergine, anche se vista da lontano: tutto è, da sempre, aspro, discontinuo, diseguale, ritmato da qualche accidentalità: il grano della carta, lo sporco, il traliccio, l'intrecciarsi dei tratti, i diagrammi, le parole. Alla fine di questa catena, la scrittura perde la sua violenza; si impone allora non questa o quella scrittura, e nemmeno l'essere della scrittura, ma l'idea di una testura grafica: *da scrivere*, dice l'opera di TW, come altrove si dice *da prendere, da mangiare*." (Ivi, p. 161).

²³⁹ "Attraverso l'opera di TW, i germi di scrittura si diradano all'estremo oppure si moltiplicano follemente: è come un prurito grafico. In questo movimento la scrittura diventa allora cultura. Quando la scrittura preme, scoppia, si spinge verso i margini, essa raggiunge l'idea del Libro. Il Libro che è presente virtualmente nell'opera di TW, è il vecchio Libro, il Libro annotato: una parola aggiunta invade i margini, le interlinee: è la glossa." (Ivi, p. 162).

ne fa Roland Barthes, l'operazione decostruttiva di Cy Twombly, *ricalcata* in Italia da Gastone Novelli, la cui pratica artistica incrocia in più punti le ambizioni centrifughe della letteratura, e si colloca in più occasioni, per disarticolarlo, nello spazio del libro.

Attratto dal linguaggio, il segno di Novelli *describe* le parole di scrittori che si spingono verso il limite estremo della sperimentazione verbale. I disegni per l'*Hilarotragoedia* di Giorgio Manganelli accolgono un brulicare di linee tracciate ricordando che solo con "assai frettolosa semplificazione" gli "adediretti" possono essere definiti "umani". Umano, per Manganelli, non è quanto risponde a una convenzionale "iconografia del corpaccione": è piuttosto il destino discenditivo che accomuna qualunque "agglomerato di visceri violacei" si trascini su lande terrestri o extraterrestri. Le creature ilarotragiche di Novelli rivelano una disponibilità alla deformazione, una qualità metamorfica che cede alla pressione dell'ambiente: esseri "lavorati come sasso per acqua", ridotti a "un appunto di spina dorsale", le mani semplificate in "una quintupla fosforescenza nell'aria". Efflorescenze, palpebre, gambe che si "dicotomizzano", membra disarticolate conservano labile memoria dei gesti umani, orecchie come imbuto di vetro raccolgono i sussurri dell'Ade. Le forme si assottigliano fino a diventare indecifrabili scritte: "ecco una grafia nerobianca per l'aria tener luogo di anima; e passeggiare un ideogramma che fu uomo di impetuosi e vanissimi amori."²⁴¹ Le parole di Manganelli mediano la trasfigurazione del corpo in *grafia*, dell'immagine in segno. In modo simmetrico, Novelli sperimenta la dilatazione ideogrammatica delle lettere, il reimpiego figurativo dei segni alfabetici, nei suoi libri contemporanei all'*Hilarotragoedia: Scritto sul muro, Dedicata, Antologia del possibile*.

La decostruzione della figura umana, che culmina nell'inesistenza imperfetta del non-nato, si trasmette dalla scrittura manganelliana alla rappresentazione di Novelli. Manganelli deforma, occulta, differisce il soggetto del discorso come fa Novelli con il soggetto della rappresentazione. Questo soggetto in continua trasmutazione si dissolve nell'universo, che è una struttura ibrida "combinata parte di macchine e parte di membra." Uno spazio che non prevede l'umano, attraversato da pieghe in cui l'umano si insedia come corpo estraneo, ospite non previsto. Novelli ha allestito paesaggi simili, reagendo ad altre scritte della desertificazione, illustrando il *Comment c'est* di Beckett, de-formando le interpretazioni

²⁴⁰ Twombly "è una specie di cieco: non vede bene la direzione, la portata dei suoi gesti; è guidato solo dalla mano, dal desiderio della sua mano, e non dal suo uso strumentale; l'occhio, è la ragione, l'evidenza, l'empirismo, la verosimiglianza, tutto quanto serve a controllare, coordinare, imitare, e, in quanto arte esclusiva della visione, tutta la nostra pittura precedente si è trovata soggetta a una razionalità repressiva. In certo modo, TW libera la pittura dalla visione; perché il 'goffo' (il 'mancino') disfa il legame della mano e dell'occhio: disegna senza luce (così faceva TW, nell'esercito)." (Ivi, p. 163).

²⁴¹ Giorgio Manganelli, *Hilarotragoedia*, Adelphi, Milano 1987, pp. 95-96. *Hilarotragoedia*, libro d'esordio di Manganelli, viene pubblicato in prima edizione da Feltrinelli nel 1964.

mitologiche di Klossowski, oppure tracciando le “reincarnazioni dell’Occhio” che costituiscono, secondo Barthes, la *Histoire de l’œil* di Bataille. Declinazioni della figura-occhio, trasmigrazione delle immagini una nell’altra, lungo una catena metaforica entro la quale l’oggetto “permane e varia insieme”, suggerendo a Novelli ulteriori possibilità di disfaccimento della forma, che diventa “significazione senza significato (o in cui tutto è significato)”.²⁴²

Se la pittura è attratta dall’essenzialità grafica dell’alfabeto, comunque sfuggendo al rigore della sua formalizzazione, la scrittura ambisce a trasferirsi in “uno spazio mentale, un luogo assoluto che tollera una descrizione solo secondo le regole del disegno, una minuta catalogazione di linee”:²⁴³ detto con le parole che Manganelli pronuncia nel 1986 sulla soglia del libro *Salons*, una galleria di *ekphraseis* non figurative, di immagini sottratte dalla scrittura alla dimensione rappresentativa e mimetica, e risolte in “un transito di disegni e colori che si agglomerano”.²⁴⁴ Neppure le immagini più astratte, tuttavia, possono contare nella visione di Manganelli su un’esistenza autonoma, su una consistenza propria e immanente al medium che le iscrive: sono sempre illustrazioni di libri inesistenti. Sono il sogno del testo, sono desiderio di compiacere un titolo, secondo la paradossale reciprocità che Manganelli ha sperimentato nell’incontro con Novelli: “il pittore è autore di un libro che sta altrove, un libro che tecnicamente non può scrivere – e di fatti il libro non esiste – ma che, come ipotesi, non potrebbe agire se non fosse inseguito amorosamente dal dipinto che misteriosamente lo illustra. Dunque: è pittura? È letteratura dell’inesistente? Il nulla illustrato?”.²⁴⁵

Il cortocircuito letterario-figurativo mostra il movimento semiotico per effetto del quale le forme si inseguono, in fuga attraverso i media e attraverso i linguaggi, continuamente traducendosi, e imponendo alla critica una mobilità e una disponibilità anamorfica che sia in grado di comprendere, descrivere e a sua volta riprodurre la “dislocazione” e la transcodificazione permanente dei significati.

²⁴² Roland Barthes, *La metafora dell’occhio*, in Id., *Saggi critici*, traduzione di Lidia Lonzi, Einaudi, Torino 1972, pp. 334-342: 335, 338. Il saggio è stato pubblicato per la prima volta, in omaggio a Bataille poco dopo la sua morte, su “Critique”, 195-196, agosto-settembre 1963. Cfr. anche George Bataille, *Storia dell’occhio*, traduzione di Luca Tognoli, con illustrazioni di André Masson e Hans Bellmer e uno scritto di Roland Barthes, SE, Milano 2008. Della *Histoire de l’œil* esiste anche un’edizione illustrata da Guido Crepax (ES, Milano 2011). Una prima edizione italiana con prefazione di Alberto Moravia era stata pubblicata a Roma da Gremese nel 1980.

²⁴³ Giorgio Manganelli, *L’alberatura dell’alba*, in Id., *Salons*, Adelphi, Milano 2000, p. 17. Il libro è stato pubblicato per la prima volta da Franco Maria Ricci nel 1986.

²⁴⁴ Giorgio Manganelli, *Tutti i colori del fool*, in Id., *Salons*, cit., p. 22.

²⁴⁵ Giorgio Manganelli, *Illustrazioni per libri inesistenti*, in Ivi, p. 140.

1. Il Novecento, particolarmente nella sua fase conclusiva, conosce nell'ambito degli scambi simbolici un mutamento che per intensità e portata sembra avere come unico termine di paragone quella "rivoluzione inavvertita"²⁴⁶ che, all'inizio dell'età moderna, attraverso l'invenzione della stampa ha trasformato la configurazione del sapere e le sue modalità di produzione e trasmissione. Osservando le modificazioni concettuali che all'alba del ventesimo secolo si affacciano nello spazio del libro moderno, organizzato da una razionalità lineare e riprodotto secondo schemi seriali, Walter Benjamin si mostra convinto che "il libro in questa sua forma tradizionale stia andando incontro alla sua fine."²⁴⁷

Il libro polifocale immaginato da Mallarmé, tradotto nella sperimentazione visiva delle arti figurative, e "attuato" dalle esigenze comunicative dell'apparato industriale, segna il punto di esaurimento della *galassia Gutenberg*, il luogo di dissoluzione del libro tipografico e delle categorie epistemologiche, antropologiche e critiche che il libro, in quanto strumento cognitivo, ha contribuito a plasmare. Col procedere del secolo la compattezza e l'univocità del libro sono scompagnate dal contatto con un sistema comunicativo la cui complessità aumenta in modo esponenziale conseguentemente alla comparsa dei media elettrici, e all'introduzione di innovazioni tecnologiche che accelerano e smaterializzano l'elaborazione e la diffusione delle informazioni.

L'immersione amniotica nella "età elettrica" è rappresentata sulla prima pagina del *Prologo* di *The Gutenberg Galaxy*, il libro-feticcio di Marshall McLuhan che, ribadendo l' analogia imperfetta con l'inizio dell'età moderna, enuncia subito il punto di partenza e di arrivo della sua ricerca: come l'uomo rinascimentale viveva il trapasso dalla cultura orale²⁴⁸ e

²⁴⁶ Il riferimento naturalmente è al vasto, intelligente e documentato studio di Elizabeth L. Eisenstein, *La rivoluzione inavvertita. La stampa come fattore di mutamento*, traduzione di Davide Panzieri, il Mulino, Bologna 1979. Il titolo "interpretativo" dell'edizione italiana (che enfatizza il più neutro *The Printing Press as an Agent of Change* dell'originale, riprendendo il titolo del primo capitolo del libro) anticipa l'impostazione storiografica di Eisenstein, attenta alle continuità e ai fenomeni di lunga durata, entro i quali le trasformazioni agiscono provocando smottamenti sotterranei e obliqui nelle pratiche acquisite e articolandosi nell'interazione con contesti e processi più stabili. Tuttavia la rivoluzione della stampa, per Eisenstein, è "inavvertita" anche dagli storici moderni, che spesso ne hanno sottovalutato o occultato l'impatto, limitandosi a enunciare l'innovazione senza verificare l'entità reale e le dinamiche concrete dei mutamenti. In questo senso, ma solo in questo, il lavoro di Eisenstein può essere considerato solidale a quello di McLuhan, che per il resto si presenta come antitetico a uno sguardo sensibile ai processi *inavvertiti*, in quanto compatta e unifica tutti gli elementi di differenza presentandoli come una sola improvvisa esplosione, per rendere più evidenti, "isolandoli" dalle continuità, i fenomeni di rottura.

²⁴⁷ Walter Benjamin, *Strada a senso unico*, cit., p. 22.

²⁴⁸ Per McLuhan la cultura manoscritta, seppure alfabetica e scritta, resta "intensamente audio-tattile a confronto con la cultura della stampa". (*La galassia Gutenberg*, cit., p. 55). Questa osservazione in qualche modo è speculare a quella sulla televisione, descritta come un medium prevalentemente audio-tattile e non visivo: "Con la televisione lo spettatore è lo schermo; la televisione è bidimensionale e scultorea nei suoi contorni

corporativa alla cultura tipografica e individualistica, l'uomo contemporaneo vive le lacerazioni del passaggio dalla cultura tipografica alla "cultura elettrica" che, immettendo gli individui in un ambiente nuovamente risonante di voci e di impulsi multisensoriali, li predispone a forme inedite di integrazione e compressione delle esperienze.²⁴⁹

Proprio come la nascita dell'uomo tipografico, la dissoluzione del libro nel *Livre* collettivo e anonimo è accompagnata da uno choc cognitivo e da una riconfigurazione dei paradigmi di interpretazione del reale.²⁵⁰ Gli strumenti di comunicazione sono dispositivi di costruzione del significato che *mediano* l'esperienza e la organizzano attribuendole senso. Quando il sistema composto da questi dispositivi passa attraverso una ristrutturazione, coinvolge tutte le pratiche culturali, e particolarmente le pratiche simboliche, che assorbono le trasformazioni e le rielaborano come materiali da incorporare nella costruzione delle forme estetiche.

2. L'ambiente immersivo che prende forma dalla dissoluzione elettrica della galassia Gutenberg è uno spazio percettivo compresente, i cui elementi sono interrelati e interdipendenti, attraversato da stimoli sensoriali che funzionano attivando in prima istanza le facoltà emotive, e caratterizzato da un'infrazione delle regole meccaniche della realtà effettuale che rimanda alle categorie del pensiero magico.²⁵¹

tattili. La TV non è un mezzo adatto alla narrazione, non è tanto visivo quanto piuttosto audio-tattile." (Ivi, p. 69).

²⁴⁹ "Oggi siamo immersi nell'età elettrica quanto gli elisabettiani lo furono in quella tipografica e meccanica. E stiamo sperimentando la stessa confusione e le stesse indecisioni che essi provarono vivendo simultaneamente in due contrastanti forme di società e di esperienza. Laddove gli elisabettiani si trovarono in equilibrio tra l'esperienza corporativa medievale e l'individualismo moderno, noi capovolgiamo quella problematica in quanto ci troviamo di fronte a una tecnologia elettrica che sembra rendere antiquato l'individualismo e necessaria l'interdipendenza corporativa." (Marshall McLuhan, *La galassia Gutenberg*, cit. p. 21).

²⁵⁰ "Coloro che per primi sperimentano l'affermarsi di una nuova tecnologia, sia essa l'alfabeto o la radio, rispondono calorosamente poiché i nuovi rapporti tra i sensi che all'improvviso si instaurano per la dilatazione tecnologica dell'occhio o dell'orecchio, pongono davanti a loro un mondo nuovo e sorprendente che fa intravedere un nuovo e vigoroso 'rinserrarsi', ovvero un nuovo modello di intreccio tra tutti i sensi insieme. Ma lo shock iniziale gradatamente svanisce mentre l'intera comunità assorbe le nuove abitudini percettive in tutti i suoi settori di lavoro e di scambio. La vera rivoluzione ha luogo in questa seconda e più prolungata fase di 'adattamento' di tutta la vita individuale e sociale al nuovo modello di percezione creato dalla nuova tecnologia." (Ivi, p. 48)

²⁵¹ Esiste una relazione complessa che lega gli studi mediologici e la ricerca antropologica che cerca di attribuire alle culture erroneamente dette "primitive" uno statuto autonomo, sottraendole alle definizioni ritagliate in negativo sul processo di civilizzazione occidentale. Per un inquadramento etnologico e proto-antropologico delle pratiche legate alla magia è classico Ernesto De Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Einaudi, Torino 1948, poi più volte ristampato (nel 1958 accresciuto da un'appendice di testi che sintetizza un dibattito storico-filosofico intorno alla magia), fino all'edizione Boringhieri, Torino 1981. Nel 1948 appare per Einaudi anche il libro di Lucien Lévi-Bruhl, *L'anima primitiva*, Einaudi, Torino 1948. Il libro dell'antropologo francese esce per la celebre *collana viola* (Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici) diretta da Cesare Pavese ed Ernesto de Martino, sulla quale si può vedere Luisa Mangoni, *La Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici: il nodo della cultura degli anni Trenta*, in *Pensare i libri*, cit., pp. 510-112

Dai denti del drago seminati da Cadmo, demiurgo dell'alfabeto presso i fenici, nasce un esercito di uomini in armi: così il mito sintetizza il trascorrere dall'universo tribale a quello delle istituzioni moderne, *mediato* dal dispositivo di scrittura.²⁵² Un passaggio che imbriglia il drago pauroso della risonanza multidimensionale attraverso la tecnica razionale di dominio visivo e spaziale del discorso, il cui progressivo perfezionamento rende l'uomo contemporaneo disorientato e inadatto alle coordinate dell'ambiente elettrico, "che crea condizioni di estrema interdipendenza su scala interplanetaria", e definisce "un mondo uditivo di eventi simultanei e di consapevolezza complessiva".²⁵³

La simultaneità dello spazio uditivo tuttavia non è la condizione di un sapere regressivo, ma include propri moduli di conoscenza e una "sapienza" alternativa a quella razionale. Non produce il ritorno, del resto impossibile, a un ambiente pre-culturale, né innesca una deriva post-culturale; al contrario, struttura una cultura organica che rifiuta gli specialismi, i localismi e le compartimentazioni, e che, criticando la natura convenzionale degli strumenti conoscitivi consolidati, punta a superarli per attuare una molteplicità vivente.

La terra si scopre percorsa da un sistema nervoso elettromagnetico che compatta lo "strato" definito da Teilhard de Chardin "noosfera",²⁵⁴ consolidando così una "membrana cosmica"²⁵⁵ di conoscenza sulla quale si dispiega l'intelligenza collettiva dell'umanità, potenziata dalle trasformazioni tecnologiche e resa superiore alla somma delle intelligenze

540. Si veda anche Cesare Pavese, Ernesto de Martino, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di Pietro Angelini, Bollati Boringhieri, Torino 1991. Nel 1962, lo stesso anno di pubblicazione della *Gutenberg Galaxy*, De Martino cura il volume collettivo *Magia e civiltà*, Garzanti, Milano 1962, con testi di Cassirer, Durkheim, Eliade, Frazer, Freud, Garin, Jensen, Jung, Lévi-Strauss, Lévy-Bruhl, Malinowski, Piaget, Rossi, Volmat. *L'âme primitive* era uscito in Francia nel 1927, ed era stato preceduto da un altro lavoro di Lévi-Bruhl, *La mentalité primitive*, pubblicato nel 1922 e tradotto in Italia nel 1966: *La mentalità primitiva*, con un saggio di Giuseppe Cocchiara, traduzione di Carlo Cignetti, Einaudi, Torino 1966.

²⁵² "Libertà, uguaglianza e fratellanza trovarono la loro espressione più naturale, seppure forse la meno immaginabile, nell'uniformità degli eserciti rivoluzionari di cittadini. Essi non erano soltanto l'esatta riproduzione della pagina stampata, ma anche della catena di montaggio. Gli inglesi erano molto avanti rispetto all'Europa nel nazionalismo e nell'industrializzazione, oltre che nell'organizzazione tipografica dell'esercito." (Marshall McLuhan, *La galassia Gutenberg*, cit., p. 295).

²⁵³ Ivi, p. 55.

²⁵⁴ "È veramente uno strato nuovo, lo 'strato pensante', altrettanto esteso ma assai più coerente di tutti i precedenti [...]. Dopo essere sorto verso la fine del Terziario, si espande sul mondo delle piante e degli animali: al di fuori e al di sopra della biosfera, una *Noosfera* [...]. In verità, per un ipotetico geologo che dovesse venire, molto più tardi, a ispezionare il nostro globo fossilizzato, la più sorprendente rivoluzione subita dalla terra troverebbe posto, inequivocabilmente, all'inizio di ciò che si è molto esattamente chiamato lo *Psicozoico*. Ed in questo momento, per un qualche marziano in grado di analizzare sia dal punto di vista psichico che da quello fisico le radiazioni siderali, la prima caratteristica del nostro pianeta sarebbe certamente quella di apparire, non già azzurro per i suoi mari, o verde per le sue foreste, ma fosforescente di pensiero." (Pierre Teilhard de Chardin, *La nascita del pensiero*, in Id., *Il fenomeno umano*, traduzione di Ferdinando Ormea, il Saggiatore, Milano 1968, pp. 215-253: 242-244).

²⁵⁵ Marshall McLuhan, *La galassia Gutenberg*, cit., p. 60.

individuali.²⁵⁶ Lo spazio della “famiglia umana” diventa quello di un *villaggio planetario*, o globale, “che risuona dei tamburi tribali”.²⁵⁷ Agendo sui sensi, la tecnologia interferisce con il linguaggio umano, e con le sue forme di elaborazione e trasmissione, proprio nel modo in cui “la scrittura influenza direttamente la parola, non soltanto la sua morfologia e la sua sintassi ma anche la sua articolazione e la sua funzione sociale.”²⁵⁸

La forma di organizzazione dello spazio post-tipografico non è più quella descritta dall’illusione prospettica, non quella ordinata dalla razionalità analitica: è quella del mosaico simultaneo, che si fa immagine di un “mondo multidimensionale di risonanza intrastrutturale.”²⁵⁹ La capacità di isolamento e astrazione dell’uomo tipografico entra in crisi, in quanto “si trova compenetrata nell’estremo sviluppo della meccanicità dall’elemento elettro-biologico.”²⁶⁰ Che favorisce una riscoperta dei valori tattili di superficie, e delle forme di *incorporamento* dell’informazione. “Il nostro desiderio di ricreare una qualche unità di intreccio tra i sensi”, scrive Walter Benjamin, “ci spinge verso le antiche forme manoscritte che, per potere essere lette, debbono essere lette ad alta voce.”²⁶¹

²⁵⁶ “Per effetto della riflessione e dei ripiegamenti da questa determinati, le catene si chiudono: e la Noosfera tende a costituirsi in un solo sistema chiuso, in cui ciascun elemento vede, sente, desidera, soffre per conto proprio le stesse cose di tutti gli altri insieme. Una collettività di tutte le coscienze, armonizzata ed equivalente a una specie di supercoscienza. La terra che, non solo si ricopre di grani di pensiero a miriadi, ma si avvolge in un solo involucro pensante, sino a costituire, funzionalmente, un unico e vasto grano di pensiero, su scala siderale. La pluralità delle riflessioni individuali che si raggruppa e si rafforza nell’atto di una sola riflessione unanime.” (Pierre Teilhard de Chardin, *L’esito collettivo*, in Id., *Il fenomeno umano*, cit., pp. 317-340: 337-338). Una strutturata e complessa teoria dell’intelligenza collettiva, già affacciata sulla dimensione aperta dalla cultura digitale, si trova nel celebre libro di Pierre Lévy, *L’intelligenza collettiva. Per un’antropologia del cyberspazio*, traduzione di Maria Colò e Donata Feroldi, Feltrinelli, Milano 1996 (“Che cos’è l’intelligenza collettiva? È un’intelligenza distribuita ovunque, continuamente valorizzata, coordinata in tempo reale, che porta a una mobilitazione effettiva delle competenze. Aggiungiamo alla nostra definizione questa precisazione indispensabile: il fondamento e il fine dell’intelligenza collettiva sono il riconoscimento e l’arricchimento reciproco delle persone, e non il culto di comunità feticizzate o ipostatizzate.”, p. 34), che fonda una vasta e diffusa pratica di indagine sugli ambienti digitali e sulle loro conseguenze filosofiche, antropologiche, sociali, politiche, economiche. Per una recente sintesi divulgativa, agile e aggiornata, degli esiti di questa “colata” di un vero e proprio magma teorico e bibliografico: Giuseppe Granieri, *Umanità accresciuta. Come la tecnologia ci sta cambiando*, Laterza, Roma-Bari 2009. Per una riflessione più vicina al contesto mediale e al clima culturale esperiti da McLuhan e de Chardin, in una prospettiva linguistica e semiotica, si può vedere Jurij Michajlovic Lotman, *La cultura come mente collettiva e i problemi della intelligenza artificiale*, Università di Urbino, Urbino 1977: “Lo studio della cultura come meccanismo semiotico unitario ci ha permesso di metterne in luce la natura sostanzialmente mentale. La cultura come fatto globale è dotata di un particolare sistema di memoria collettiva e di un meccanismo di elaborazione di sempre nuovi messaggi sulla base di lingue anch’esse in continua evoluzione, vale a dire di meccanismi per la elaborazione di *idee nuove*. Tutte queste proprietà ci inducono a considerare la cultura come un fatto dell’intelletto collettivo.” (p. 1. Il saggio è stato inserito poi, con alcune varianti di traduzione, nella raccolta *Testo e contesto. Semiotica dell’arte e della cultura*, a cura di Simonetta Salvestroni, Laterza, Roma-Bari 1980, pp. 29-44).

²⁵⁷ Marshall McLuhan, *La galassia Gutenberg*, cit., p. 59.

²⁵⁸ Ivi, p. 64.

²⁵⁹ Ivi, p. 73.

²⁶⁰ Ivi, p. 77.

²⁶¹ Ivi, p. 80.

Prima di McLuhan Benjamin ha intuito la tensione tra una visione aerea e prospettica della pagina e una sua esperienza sensoriale, tattile: comprendere un testo per Benjamin, lo si è visto, significa letteralmente riscriverlo, copiarlo per compiere gli stessi gesti compiuti dall'autore. L'esperienza fisica della mano permette di risalire alla condizione cognitiva dello scrittore, e quindi di ripercorrere, per conoscerlo nelle sue pieghe più riposte, il processo creativo.

L'idea benjaminiana della critica come comparazione di fatti, eventi, testi disparati e apparentemente sconnessi, la sua strategia del collage e della collezione di frammenti, della lettura come *passaggio* attraverso una galleria di immagini, è un "metodo" fondato sull'*appropriazione*, sulla ricomposizione degli oggetti culturali in un discorso originale, in un montaggio semiotico che estrae i segni dal loro flusso per disporli in nuove configurazioni di senso. Il "libro" di Benjamin è una entità mobile che si compone dell'impronta di tutti gli elementi significanti che partecipano allo "spettacolo" della contemporaneità. Gli attraversamenti multidisciplinari della semiosfera appaiono nel progetto di Benjamin come la sola possibilità di comprendere l'intreccio sensoriale generato dalle trasformazioni del sistema comunicativo. Benjamin mostra al Novecento la potenzialità di una scrittura che diventa un catalizzatore di fenomeni mediali, un collettore di "trasmissioni", entro il quale l'atto della comprensione coincide con il gesto della "copiatura" e con la logica del montaggio.

3. Nello spazio del libro il Novecento rappresenta il teatro delle forme che tendono alla dissoluzione e alla ricomposizione, che confliggono e si ibridano, descrivendo un *dis-ordine* che nega la razionalità del supporto ordinato dalla prospettiva tipografica. La letteratura si rifonda nelle partiture più ampie di una comprensiva *arte del discorso*, che si adegua male all'ortogonalità della pagina, e la sabotava dall'interno, aumentandola di nuove dimensioni sensoriali, tra le quali quella legata alla voce.²⁶²

L'opera stessa di McLuhan, mentre la teorizza, *mostra* la riconfigurazione che investe lo spazio del libro. *La galassia Gutenberg* rappresenta attraverso la sua struttura e la sua

²⁶² "Il tramonto dell'età della carta potrà, come ancora accade, produrre pure un'infinità di romanzi, uno per ogni sonnecchiante passeggero delle metropolitane delle città del Nord del mondo (o lettore 'yo-yo', per dirla con Pynchon) ma le opere dell'arte del discorso, che risvegliano invece e 'viaggiano' sul posto, hanno da tempo smesso di addomesticarsi nel sussurro ipnotico della pagina tipografica; e se la loro 'scatola nera' può ancora essere un libro, è solo perché il libro è un contenitore come un altro, in grado alla peggio di risucchiare in un presente alternativo (il tempo necessario a intrattenere chi legge in un paesaggio interstiziale), oppure di scaraventare una vita di voci lì dove ogni 'immagine' è un 's'immagini', e dunque una 'presa di coscienza', e un respiro." (Gabriele Frasca, *Congegni fonografici*, in Id., *La lettera che muore*, cit., pp. 244-280: 256).

organizzazione “a mosaico” un oggetto testuale post-tipografico, la cui stratificazione interna è il sintomo della “temperatura” che surriscalda l’ambiente mediale. L’anomalia della sua composizione, insieme alla perentorietà ellittica e visionaria delle argomentazioni, hanno esposto il libro a critiche ricorrenti, soprattutto indirizzate contro il carattere antiscientifico e “mitologico” delle generalizzazioni mcluhaniane.²⁶³ Tuttavia è proprio la componente mitopoietica dell’opera di McLuhan a renderla produttiva, anche come centro di irradiazione che riverbera sulle opere che il libro cattura nella sua rete ipertestuale. Proprio come “mito degli anni Sessanta” che testimonia di un certo atteggiamento verso la testualità, e non come teoria in grado di *spiegare* un complesso di processi, si possono assumere e analizzare i libri di McLuhan. Il cui significato di sperimentazione linguistica diventa evidente se accanto a *The Gutenberg Galaxy* si colloca quella sua appendice spettacolare, pubblicitaria, iconica che è *The Medium is the Massage*, esperimento di traduzione intermediale del pensiero, concepito da McLuhan insieme al grafico Quentin Fiore, in cui l’argomentazione è provocatoriamente compressa nell’icasticità dell’aforisma e perfino dello slogan, e la persuasione razionale sfuma nel coinvolgimento sensoriale ed emotivo.²⁶⁴

Parafrasando Croce, ogni teoria è storia contemporanea: la teoria di McLuhan partecipa programmaticamente delle trasformazioni che indaga.²⁶⁵ Il punto di vista dell’osservatore è implicato nei fenomeni che osserva: in McLuhan la sovrapposizione tra la grammatica dell’analisi e quella dei fenomeni analizzati è integrale.²⁶⁶ Lo sguardo di McLuhan non si

²⁶³ Contro l’annullamento di ogni differenza storica e sociologica in categorie onnicomprensive come “mass media” e “cultura di massa”, contro i profeti della massmediologia e i cantori del salto di paradigma evolutivo, si sono espressi un anno dopo l’uscita del libro di McLuhan, anche se senza mai citarlo, Pierre Bourdieu e Jean-Claude Passeron in *Sociologi delle mitologie e mitologie dei sociologi*, pubblicato per la prima volta su “Les Temps Modernes”, 211, dicembre 1963, e raccolto in traduzione italiana in *Mitosociologia. Contributi a una sociologia del campo intellettuale*, a cura di Giovanni Bechelloni, Guaraldi, Bologna 1971, pp. 15-46. La visione di una società pacificata nella massificazione, e di una presunta teoria che sancisce tautologicamente questo dato di fatto, è una mistificazione che politicamente si traduce nell’esaurimento e nella soppressione del conflitto. La qualità demiurgica della massmediologia è propriamente quella della costruzione mitologica: “Se il discorso massmediatico, dunque, nella sua forma popolare come in quella erudita, passa per dimostrazione, e sfugge alla refutazione, se non può incontrare incomprensione o incredulità, se può spiegare con lo stesso successo i fenomeni sociali più diversi, dalla Folle Notte della Nazione sino all’esodo delle giovani contadine, è perché obbedisce alla logica della magia. Persuade perché, concatenazione di segni nello stesso tempo vuoti di significato e pronti ad accogliere tutti i significati, può salvare con poca fatica dal silenzio costernato di fronte all’inesplicabile.” (Ivi, p. 36).

²⁶⁴ Cfr. Marshall McLuhan, Quentin Fiore, *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, Ginko Press, Berkeley 2000 (ed. or. 1967; trad. it. *Il medium è il massaggio. Un inventario di effetti*, traduzione di Nicola Locatelli, Corraini, Mantova 2011). Lo stesso esperimento di integrazione di media diversi nello spazio del libro era già stato tentato da McLuhan nel 1951 con *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*, The Vanguard Press, New York 1951 (trad. it. *La sposa meccanica. Il folklore dell’uomo industriale*, traduzione di Francesca Gorjup Valente, Carla Plevano Pezzini, SugarCo, Milano 1984).

²⁶⁵ Cfr. Benedetto Croce, *Teoria e storia della storiografia*, a cura di Giuseppe Galasso, Adelphi, Milano 1989.

²⁶⁶ Carlo Ginzburg ha individuato tra le condizioni necessarie all’esistenza stessa della storiografia una distinzione tra gli strumenti linguistici e le categorie concettuali dell’osservatore e quelli propri del contesto o

dispiega da un luogo distaccato: si addentra senza punti di riferimento esterni in un ambiente nel quale è completamente immerso.²⁶⁷

Le intuizioni lampeggianti che orientano *La galassia Gutenberg* ne fanno un libro “irritante, pieno di furore e di imprecisione, ricco di gesti inutili, egoistico, in certi punti quasi megalomane”, eppure toccato dal “dono dell’illuminazione radicale”, che costringe a una revisione dei “concetti fondamentali di che cos’è la letteratura, di che cos’è un libro e di come lo leggiamo.”²⁶⁸ Analizzando “le crisi del rapporto tra la cultura letteraria tradizionale e le menzogne ipnotiche degli strumenti di massa”, la riflessione sull’esaurirsi della galassia Gutenberg pone “un problema perpetuo e irritante: quello di leggere ancora un poco.”²⁶⁹ Un problema che McLuhan, rifiutando posizioni nostalgiche e conservative (presenti invece nella lettura di Steiner), materializza davanti al lettore escogitando un anti-libro, un dispositivo che riproduce nella sua forma la rottura dell’unità e della linearità tipografica tematizzate concettualmente. Scrivendo “l’ultimo libro”, McLuhan mette in scena la disarticolazione e insieme la rifunzionalizzazione del libro.²⁷⁰

4. Lo choc cognitivo analizzato e allo stesso tempo “riprodotto” da McLuhan riverbera sulla tenuta concettuale e sulla consistenza materiale dell’opera letteraria e delle sue “immagini”. Sottratti alla loro unità e coesione interne, strappati alla visione prospettica

del periodo storico osservato. Mutuando la classificazione del missionario, antropologo e linguista Kenneth L. Pike, Ginzburg definisce *etic* il livello culturale dell’osservatore, *emic* quello dell’attore, ricordando tuttavia come la linea di separazione non sia mai univoca e definitiva, e i due *discorsi* rischiano sempre di stingere l’uno sull’altro, esponendo costantemente lo storico al rischio di praticare forme più o meno consapevoli di “ventriloquio” (cfr. Carlo Ginzburg, *Our Words, and Theirs. A Reflection on the Historian’s Craft, Today, in Historical Knowledge. In Quest of Theory, Method and Evidence*, edited by Susanna Fellman and Marjatta Rahikainen, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2012, pp. 97-119; Kenneth L. Pike, *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, second revised edition, Mouton, The Hague 1967). Ginzburg è tornato ripetutamente sulla necessità per lo storico di “sterilizzare gli strumenti”, distinguendo i livelli dell’analisi, anche per scongiurare i tentativi di riduzione “narrativa” della ricostruzione storica: cfr. Carlo Ginzburg, *Introduzione e Ancora su Aristotele e la storia*, in Id., *Rapporti di forza*, cit., pp. 13-67.

²⁶⁷ “Gli occhiali che le tecnologie domestiche, o protesi culturali, impongono a ciascun uomo in ciascuna epoca sono direttamente a contatto con la retina, anzi fanno tutt’uno con questa, al punto che nel toglierseli, se mai con l’onesto e scientifico intento di osservarli, per renderne sufficiente descrizione e analizzarne a fondo il funzionamento, si rischia di cavare via gli stessi occhi.” (Gabriele Frasca, *L’empietà dei diacritici*, in Id., *La lettera che muore*, cit., pp. 7-19: 8).

²⁶⁸ George Steiner, *Incivilire i nostri signori*, in Id., *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l’inumano*, Rizzoli, Milano 1972, pp. 74-88: 85.

²⁶⁹ George Steiner, *Leggendo Marshall McLuhan*, in Id., *Linguaggio e silenzio*, cit., pp. 267-274: 267.

²⁷⁰ “*The Gutenberg Galaxy* è un anti-libro. Cerca di imporre, fisicamente, il nocciolo del proprio significato. Il suo rapporto con le forme tradizionali di discussione storico-filosofica è volutamente sovversivo. L’essere infastiditi e offesi dalla stranezza o l’insufficienza delle sue risorse fa esattamente parte degli scopi che McLuhan si propone. Egli ci dice, con una mimica verbale che degenera spesso nell’imbroglio ma sfoggia anche uno slancio intellettuale di grande efficacia e ingegno, che i libri – una progressione lineare di unità fonetiche riprodotte da caratteri mobili – non vanno più creduti. Si ritira rapidamente dalla parola. E siccome il mezzo verbale classico è ostile o non pertinente agli scopi di McLuhan, la sua argomentazione è spesso difficile da seguire.” (Ivi, p. 269).

che organizza lo sviluppo narrativo, “i romanzi vengono presentati come pagine sciolte, raccolte a caso in una cartella; possiamo sistemare il racconto in sequenze variabili, a nostro piacere.” Gli elementi culturali e cognitivi che hanno permesso per secoli di *rilegare* l’esperienza nella metafora del “volume” vengono meno: “nel libro della vita moderna (una similitudine gutenberghiana) i cardini stanno cedendo.”²⁷¹ E lo scardinamento produce quello che Steiner chiama il *genere pitagorico*: una prosa post-narrativa che si coagula provvisoriamente in libri informi nei quali converge tutto, la realtà nella sua inerziale consistenza, il linguaggio nella sua astrazione, gli scarti del dicibile, e poi i simboli, i numeri, le immagini. La minaccia del silenzio e il frastuono delle voci che parlando il mondo.²⁷²

Collocandosi nel punto di intersezione di diversi sistemi culturali e assumendo nelle proprie strategie di rappresentazione diversi modi di percezione, il “libro aumentato” nel quale si incarnano le opere letterarie mandate dalla comunità in avanscoperta nel nuovo impasto dei linguaggi diventa un caleidoscopio mediale.²⁷³ Disponibile alla “traduzione” e alla sonorizzazione, che sottrae la parola al silenzio della pagina e la immette in un gioco sinestetico che dissocia occhio e orecchio. Con la lettura ad alta voce, in particolare, il testo torna a iscriversi nel corpo, che partecipa alla dizione e si fa cassa di risonanza. Nel movimento di appropriazione che c’è in ogni *esecuzione* (sia essa la lettura o la trascrizione) si cela sempre una dinamica critica con implicazioni creative e ri-creative. Il *sensu* non si ottiene guardando l’oggetto testuale da una distanza prospettica: si esperisce attraversando il testo.

L’attraversamento tattile della “materia”, l’interferenza prodotta dall’osservatore che sporgendosi nello spazio del fenomeno allo stesso tempo lo conosce e lo modifica, è il paradigma ermeneutico che nasce dalla crisi di esaurimento della modernità e dei suoi supporti. E presuppone una pratica della scrittura e della lettura che riconfigura in

²⁷¹ Ivi, pp. 271-272.

²⁷² Steiner lo chiama genere pitagorico “non soltanto per la sua musica e i suoi numeri, la sua poetica metafisica e la sua frequente meditazione sul silenzio e la morte, ma perché la filosofia presocratica – o quello che deduciamo dall’ordine sempre dubbio e quindi vitale dei frammenti – rievoca un tempo in cui la forma letteraria era un atto di magia, un esorcismo dell’antico caos. Un tempo in cui la metafisica e la mineralogia parlavano in versi, e le parole avevano la forza guidata della danza.” (George Steiner, *Il genere pitagorico*, in Id., *Linguaggio e silenzio*, cit., pp. 100-114: 102).

²⁷³ Come accade, per esempio, e in modo paradigmatico, nell’opera di Joyce: “Joyce non vedeva alcun vantaggio nel nostro rimanere chiusi in ciascun ciclo culturale come in una sorta di trance o di sogno. Egli scoprì il mezzo per vivere simultaneamente, e del tutto consapevolmente, in tutte le forme culturali. Il mezzo che egli cita per ottenere questa autoconsapevolezza e per correggere i nostri pregiudizi culturali è il suo ‘colleidoscopio’. Il termine indica l’intreccio e lo scambio in un miscuglio colloidale di tutte le componenti della tecnologia umana, via via che esse estendono i nostri sensi e mutano i loro rapporti nel caleidoscopio sociale dello scontro culturale: ‘deor’, il selvaggio, l’orale o il sacrale; ‘scopio’, il visivo o il profano, il civile.” (Marshall McLuhan, *La galassia Gutenberg*, cit., pp. 113-114).

profondità i concetti di autore e di pubblico, entrambi definiti, e quasi generati, dalla strutturazione tipografica del libro e delle sue soglie. Sfumando i confini del libro, l'entropia che assedia la galassia Gutenberg confonde le prerogative della funzione autoriale e consegna al lettore il diritto di attraversare la soglia precedentemente invalicabile del testo e della sua *autorità*.

Aperto il varco che vanifica l'inviolabilità del testo protetto dalla gabbia tipografica, è stato possibile per la critica insinuarsi all'interno dell'opera, fluendo e rifluendo, in un passaggio osmotico continuo che è rimasto attivo nel corso di tutto il Novecento. A dispetto della recinzione creata dal nome in copertina, la questione di chi prende la parola in un libro novecentesco torna a fare problema. Dopo secoli di presa della parola prospettica, il punto di vista torna a farsi multiplo, spesso incerto, in fuga dalla omogeneità e uniformità imposte della pagina a stampa. L'impasto mediale permette di infrangere la "separazione analitica"²⁷⁴ dei rapporti e delle funzioni, favorisce le ibridazioni, consente di superare il paradosso "che rese ogni lettore di un libro il centro dell'universo e permise a Copernico di gettare l'uomo alla periferia dei cieli, sloggiandolo dal centro del mondo fisico."²⁷⁵ Ricollocando, anche, il senso del processo laddove per secoli ha dominato il prodotto, sia come entità testuale definita, sia come merce ripetibile che ha innescato la meccanizzazione della produzione e la regolazione del sistema dei prezzi.²⁷⁶

Venendo meno l'idea di derivazione romantica della *creazione*, si afferma una concezione della scrittura come "forma di manipolazione spezzata e sincopata che permette la percezione *inclusiva* o simultanea di un campo totale e diversificato."²⁷⁷ Nel quale la pressione dei media sul linguaggio viene catturata e agita dalla scrittura come modello strutturale per l'esecuzione di un collage verbale e fonico.²⁷⁸

²⁷⁴ Ivi, p. 208.

²⁷⁵ Ivi, p. 213.

²⁷⁶ Naturalmente la cultura post-tipografica non si libera dalla presa del capitalismo, la cui capacità di ristrutturazione gli consente di sfruttare la frammentazione del pubblico prodotta dai nuovi media, trasformandola in una possibilità di personalizzare l'offerta. McLuhan ipotizza addirittura una possibile alleanza, per eterogenesi dei fini, tra capitalismo globale e arte: "L'arte è divenuta altrettanto totale nel suo mandato per la realizzazione di un ordine umano quanto i mercati di massa che hanno creato il plateau dal quale tutti adesso possiamo condividere la consapevolezza della nuova prospettiva e del potenziale di bellezza e di ordine in tutti gli aspetti della vita quotidiana, immediatamente. In retrospettiva forse un giorno dovremo riconoscere all'epoca dei mercati di massa di aver creato i mezzi per la realizzazione di un ordine mondiale di bellezza, oltre che di beni di consumo." (Ivi, pp. 358-359).

²⁷⁷ Marshall McLuhan, *La galassia Gutenberg*, cit., p. 348.

²⁷⁸ "Paradossalmente, non fu grazie al libro ma grazie alla stampa di massa, particolarmente la stampa telegrafica, che i poeti trovarono le chiavi artistiche per penetrare nel mondo della simultaneità, cioè del mito moderno. Fu nel formato della stampa quotidiana che Rimbaud e Mallarmé scoprirono lo strumento per rappresentare l'intreccio di tutte le funzioni [...]. Poiché la stampa a grande diffusione non presenta un unico punto di vista, ma un mosaico di atteggiamenti della coscienza collettiva, come aveva notato Mallarmé." (Ivi, pp. 348-349).

Sondando il magma mediale con traiettorie oblique e attraversamenti, gli scrittori sono i primi a *sentire* gli effetti dell'innesto sulle menti e sui corpi delle nuove estensioni tecnologiche, che penetrano nella pratica artistica come strumenti di lavoro, elementi compositivi, *pattern* stilistici, fonti e tracce intertestuali.²⁷⁹ La stessa densità del sistema mediale tuttavia crea contiguità e sovrapposizioni che richiedono l'intervento di una funzione critica capace di districare il groviglio di linguaggi che danno forma al discorso letterario. L'accentuata intermedialità del sistema non permette più di individuare l'opera a partire dal perimetro definito del suo medium di riferimento, il libro. Per "fare il libro" è necessario che l'opera venga individuata contrastivamente e sbalzata fuori dal flusso semiotico: la critica nell'ambiente post-tipografico è chiamata ad "agganciare" l'opera, per garantirne le condizioni di percepibilità, aggiungendo alla sua percezione la percezione dell'impasto di linguaggi che la rende possibile, la consapevolezza del contesto mediale che ne struttura lo spazio.

5. Un medium è un sistema di organizzazione percettiva del reale, e una strategia di elaborazione e comprensione dei segni. Ma è anche una *metafora*, in quanto serve a trasferire un'informazione da un dominio all'altro, generando, nel corso del trasferimento, nuovi significati.²⁸⁰ Per la linguistica cognitiva la metafora è una strategia di concettualizzazione dell'esperienza: le metafore sono "what we live by", parafrasando il titolo del celebre studio pionieristico di Lakoff e Johnson.²⁸¹ Il medium allora è una metafora concettuale che dà forma all'esistenza, in quanto fornisce all'esperienza griglie

²⁷⁹ "Nella nostra epoca gli artisti sono in grado di mescolare la loro dieta di media con la stessa facilità con cui mescolano la loro dieta di libri. Un poeta come Yeats creò i suoi effetti letterari partendo da una cultura contadina e orale. Eliot fece grande impressione servendosi con intelligenza delle forme del cinema e del jazz. [...] Il Bloom di Joyce è volutamente un prolungamento di Chaplin ('Chorney Choplain' come lo chiama in *Finnegans Wake*). E lo stesso Chaplin, come Chopin quando aveva adattato il pianoforte allo stile del balletto, giunse a una meravigliosa mescolanza tra i media del balletto e del film nello sviluppare, sulla scia della Pavlova, un alternarsi tra l'estasi e la camminata da anatra. Adottò i passi classici del balletto per una pantomima cinematografica che conteneva esattamente la stessa fusione tra lirismo e ironia che troviamo anche in *Pryfrock* e in *Ulisse*. Gli artisti sono sempre i primi a scoprire il modo con il quale un medium può usare o sprigionare il potere di un altro." (Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, cit., p. 69). Sull'artista come *profeta* delle modificazioni cognitive legate alle estensioni tecnologiche, e sulle sue capacità di elaborare strategie di rilancio creativo, si veda il capitolo *Sfida e crollo. La nemesi della creatività*, in Ivi, pp. 76-84.

²⁸⁰ "La parola 'metafora' deriva dal greco *metaphêrein*, e significa trasportare. In questo libro ci occupiamo di tutte le forme di trasporto di merci e d'informazioni, sia come metafora sia come scambio. Ogni forma di trasporto non soltanto porta, ma traduce e trasforma il mittente, il ricevente e il messaggio. L'uso di un qualunque medium, o estensione dell'uomo, altera gli schemi d'interdipendenza tra le persone come altera i rapporti tra i sensi." (Ivi, p. 97).

²⁸¹ Cfr. George Lakoff, Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1980. Una definizione della metafora concettuale, e una descrizione delle sue possibili interazioni con l'analisi letteraria, è nel capitolo *Conceptual metaphor*, in Peter Stocwell, *Cognitive Poetics. An introduction*, Routledge, London-New York 2002, pp. 105-119.

interpretative e organizza la realtà fattuale in *racconti*, in frammenti discorsivi o in unità visuali dotati di senso.

La ristrutturazione di un sistema mediale non si riduce alla produzione di nuovi “strumenti”: produce invece una riconfigurazione dell’orizzonte metaforico, che spesso è anticipata e preparata dalla trasformazione dei dispositivi concettuali che organizzano le forme del sapere, la cui elaborazione precede e determina lo sviluppo e l’affermazione dell’innovazione tecnologica. L’interpretazione cognitiva delle modificazioni medialità permette di complicare le letture superficiali e deterministiche, secondo le quali è unicamente la novità strumentale a generare le modificazioni mentali, senza tenere conto delle retroazioni e soprattutto delle interazioni simultanee tra progresso della tecnica e movimento dei sistemi di pensiero.

La dissoluzione della galassia Gutenberg non è il prodotto della comparsa improvvisa di nuovi e potenti dispositivi materiali. Si tratta invece di un processo di ridefinizione dei paradigmi conoscitivi che ha trovato nella disponibilità di un nuovo paesaggio tecnologico una sponda per la formulazione di inedite metafore concettuali.

In modo speculare, è stato concettuale l’impulso originario che ha portato alla definizione del libro rinascimentale, della sua struttura e della sua immagine, già matura e collaudata dal punto di vista cognitivo molto prima dell’invenzione della stampa. Il libro tipografico, infatti, è stato preparato dalla progressiva visualizzazione del non visivo impressa nel corso del Medioevo alla filosofia, alla teologia, alla pedagogia e perfino alla liturgia e ai suoi attributi.²⁸² Sottratto al coinvolgimento comunitario legato all’oralità, il testo si fissa sulla pagina, e cattura lo sguardo del lettore, in un rapporto privato di fronteggiamento già implicito nel diffondersi dei metodi e delle strategie di concettualizzazione visiva elaborate dalla cultura universitaria egemonizzata dalla Scolastica.

Dal punto di vista della composizione concettuale, la struttura razionale, prospettica, autoriale e umanistica del *liber* prende forma secondo Ivan Illich durante la vita di Ugo di San Vittore.²⁸³ Nel campo più specificamente letterario le prime spettacolari operazioni di

²⁸² Cfr. Gabriele Frasca, *Spartiti, auditoria, specchi*, in Id., *La lettera che muore*, cit., pp. 70-88: 77-78.

²⁸³ “Per le generazioni precedenti a quella di Ugo, il libro è una registrazione della parola o del dettato dell’autore. Dopo Ugo, esso diviene sempre più un repertorio del pensiero dell’autore, uno schermo sul quale si proiettano intendimenti ancora inespressi. [...] Prima di Ugo, i libri si formavano per mera concrezione. Durante la vita di Ugo, ha inizio l’*editing*: si ordinano e si raccolgono le norme giuridiche; si riuniscono tutti i commenti biblici conosciuti dei Padri della Chiesa, versetto per versetto. Abelardo raggruppa opinioni antitetiche sulla medesima questione teologica. La tradizione viene cannibalizzata e combinata ad arbitrio dei nuovi compilatori. [...] Queste nuove esigenze sono stimolate e insieme soddisfatte dai nuovi strumenti di consultazione. L’esistenza e l’impiego di tali strumenti è un fatto profondamente nuovo. E una volta inventati, essi restano fondamentalmente immutati sino al programma di elaborazione elettronica del testo dei nostri anni Ottanta.” (Ivan Illich, *Nella vigna del testo. Per una etologia della lettura*, Cortina, Milano 1991, pp.

messa in forma del libro come medium che si fa metafora dell'opera si hanno con Petrarca²⁸⁴ e Boccaccio²⁸⁵ e con il loro lavoro di editing dei manoscritti, seppure scandito da differenze sostanziali.²⁸⁶ L'uomo tipografico nasce perché incubato dall'imporsi di una "civiltà della carta", e impianta la riproducibilità tecnica a partire da uno schema intellettuale, lo *specchio* della pagina, già ampiamente elaborato a livello teorico. La tipografia, anche per McLuhan, è una conoscenza applicata, un combinato disposto di precedenti acquisizioni concettuali e materiali.²⁸⁷

E analogamente, lo si è detto, è concettuale, prima che materiale, la configurazione della galassia mediale che nel Novecento si sostituisce a quella incardinata sul libro e sulle sue funzioni sociali e cognitive. Viene presentita, e rappresentata, dall'arte, che obliquamente

97-99). Per i fenomeni di contiguità tra cultura manoscritta e cultura a stampa si può vedere anche Lucien Febvre, Henri-Jean Martin, *La nascita del libro*, a cura di Armando Petrucci, Laterza, Roma-Bari 1985.

²⁸⁴ "La riforma grafica petrarchesca non morì col suo iniziatore. Essa aveva offerto ai letterati dell'epoca due strumenti fondamentali: la scrittura della glossa e la semigotica testuale; aveva posto con precisa consapevolezza le basi di una nuova estetica della scrittura e del libro; e aveva così avviato un processo di trasformazione delle scritture librarie di tradizione gotica, che si sarebbe conclusa soltanto trent'anni dopo la morte del grande letterato con la nascita dell'*antiqua*", ovvero uno dei modelli cui si ispirerà la limpida leggibilità dei caratteri tipografici di Manuzio. (Armando Petrucci, *La scrittura di Francesco Petrarca*, in *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento. Guida storica e critica*, a cura di Armando Petrucci, Laterza, Roma-Bari 1979, pp. 3-20: 19-20). Per una storia dell'editing petrarchesco in relazione alla forma materiale del codice cfr. Francesco Petrarca, *Il codice degli abbozzi. Edizione e storia del manoscritto Vaticano latino 3196*, a cura di Laura Paolino, Ricciardi, Milano-Napoli 2010.

²⁸⁵ "Il *Decameron*, lo si sa, è, cioè nasce, 'libro' (e libro per di più, date le sue dimensioni, che parrebbe disdegnare il codice miscelaneo), e poco importa se talune novelle siano anche circolate sciolte prima della costruzione del grande edificio. Basterebbero naturalmente a ricordarcelo da una parte l'elaborata messa in forma del codice berlinese Hamilton 9013, e dall'altra la complessa situazione ecdotica, per la quale parrebbe opportuno congetturare 'una sequenza di riscrizioni d'autore', non già l'autografo da consegnare ai posteri nella sua monumentale immutabilità." (Garielle Frasca, *Letteratura da camera*, in Id., *La lettera che muore*, cit., pp. 89-106: 91). Il *Decameron* è un libro che tematizza la propria funzione di medium, ibrido tra l'oralità del racconto e la sua messa in pagina, che è conseguenza di una sottrazione della narrazione allo spazio comunitario, e di un suo trasferimento nel privato di uno spazio borghese, la camera assediata dalla "peste" del mondo. "Ciò che invece qui occorre notare è il gioco sottile fra l'oralità descritta e accreditata da Boccaccio ai dieci narratori (fra le loro voci, insomma, che 'risuonano' nel testo) e la cornice, con il suo luogo 'chiuso' e protetto, che sottrae la brigata non soltanto al contagio ma, si potrebbe dire, anche alla piazza della cultura orale. Dal *Decameron* in poi, a ben vedere, la peste ha sempre circondato le camere dei lettori, dal momento che ai nuovi fruitori del libro cartaceo è stato chiesto, per 'dirsi' il mondo, di sottrarsi al contagio del mondo. L'età della carta individua i lettori innanzi tutto 'spiazzandoli.'" (Ivi, p. 93). Sul codice hamiltoniano: Giovanni Boccaccio, *Decameron. Edizione diplomatico-interpretativa dell'autografo Hamilton 90*, a cura di Charles S. Singleton, The Johns Hopkins University Press, London-Baltimore 1974. Sull'assunzione di paradigmi orali mediati dalla scrittura nell'opera di Boccaccio e nella tradizione novellistica successiva cfr. Giancarlo Alfano, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Liguori, Napoli 2006.

²⁸⁶ "Se Boccaccio, come si vedrà e come già si può evincere dalla sua non impeccabile accuratezza come copista, crede che i libri debbano circolare per essere 'eseguiti', Petrarca sembra già lavorare, dopo l'allontanamento di Malpighini, per un mercato librario sofisticato, da un lato accanendosi fino agli ultimi giorni della sua vita per creare l'originale fededeigno (e il codice che deve essere 'assaporato' con reverenza a ogni ulteriore copia) e dall'altro destinando a un 'futuro' appassionato (per lo meno quanto lo era stato lui stesso per le opere, i codici e le grafie dell'antichità) l'emozione d'incontrare (o addirittura possedere) un simile autografo (come poi, per l'appunto, accadrà). Se Dante dunque vuole 'vivere' modificando il suo lettore, 'dettandogli' insomma 'dentro' ciò che lui va 'significando', e Boccaccio utilizza l'autografia per controllare la diffusione delle opere, Petrarca sembrerebbe già prefigurare cloni." (Gabriele Frasca, *Letteratura da camera*, cit., p. 102).

²⁸⁷ Marshall McLuhan, *La galassia Gutenberg*, cit., p. 208.

colma il ritardo di consapevolezza che accompagna sempre le grandi trasformazioni mediali, ovvero percettive. La letteratura, agendo come un sismografo interno al linguaggio, misura gli smottamenti che lo attraversano, e restituisce le nuove configurazioni mediali creando incroci che riproducono il conflitto tra vecchio e nuovo medium, assumendo un punto di vista implicitamente critico capace di risvegliare il lettore/ascoltatore dalla “narcosi narcisistica” determinata dal sistema dominante.²⁸⁸

La letteratura del Novecento descrive i processi di ibridazione del libro a sua volta ibridandosi: risalendo la denarrativizzazione del sapere prodotta dalla razionalizzazione tipografica, confondendo la ripartizione rigorosa imposta dalla specializzazione tra intrattenimento (narrativo) e conoscenza (argomentativa e analitica), la scrittura letteraria conosce una convergenza che razionalizza la narrazione e narrativizza l’analisi.²⁸⁹ Proprio lungo questo processo di intersezione conoscitiva, la scrittura d’invenzione incontra la forma del saggio e la sua lunga tradizione, innescando la diffusione di un metodo critico ibrido, “tattile”, fondato sulla prossimità e sull’attraversamento, disponibile alla contaminazione e all’apertura dello spazio del libro. L’attitudine del saggio a violare le frontiere tra le diverse tipologie discorsive implica una riformulazione dell’enciclopedia: una *critica* del sistema dei saperi e degli strumenti di trasmissione che lo *fissano*, tra i quali, principale, il libro, con le sue concatenazioni strutturali, istituzionali ed economico-produttive. L’intuizione letteraria del reimpasto mediale passa attraverso una riflessione critica che, mentre analizza la pressione della semiosfera sullo specifico letterario, “prende la parola”: si appropria delle opere nell’atto stesso del commento, come in una trascrizione medievale, *eseguendo* i testi e per ciò stesso, nell’instabilità del principio testuale, ricreandoli.

²⁸⁸ “Gli ibridi mediali, piuttosto che limitarsi a rappresentare, magari allegoricamente, la trasformazione in atto nelle modalità di trasmissione dell’informazione non genetica, mostrano innanzi tutto una faccia riflettente con la quale guardare, e narrare, proteiformi gli stessi fruitori, educandoli in tal modo a riposizionare i sensi. Ogni ibrido mediale, se per davvero ‘guarda’ il proprio fruitore, lo fa insomma perché congiunge una ‘superficie riflettente’ (il nuovo medium, considerato sempre al suo apparire più ‘facile’, e dunque più ‘diretto’ e prossimo alla perfetta riproduzione della muta vita) con quella serie di ‘micro-movimenti intensivi’ cui alla fin fine si riducono le abitudini di ricezione del medium che sta per essere inglobato (e soppiantato).” (Gabriele Frasca, *Letteratura da camera*, cit., p. 90).

²⁸⁹ “Proprio perché portata inevitabilmente (per la sua stretta connessione al primo medium astrante e informativo, quello del linguaggio) a preservare al proprio interno le varie stratificazioni mediali dell’informazione non genetica, la ‘letteratura’ allora appare come la forma d’arte maggiormente capace di testimoniare le tensioni in atto ogni qual volta si profila un disimpasto (e un successivo ‘reimpasto’) degli incroci mediali dominanti. A partire dalla sua stabile allogazione nel medium cartaceo che l’ha resa progressivamente afona, e per così dire superflua, nel corso di circa cinquecento anni, la ‘letteratura’ può dunque occorrere a tracciare la storia da un lato del processo di ‘denarrativizzazione’ della cultura occidentale (se la ‘narrativa’ diviene un intrattenimento, i processi culturali dominanti non potranno che svolgersi secondo tecniche alternative di immagazzinamento dati) e dall’altro di quella lenta riemersione della voce che l’ha infine dissolta fra stanche ritualità e nuove incerte configurazioni.” (Gabriele Frasca, *Spartiti, auditoria, specchi*, cit., p. 83).

L'accentuazione delle "opaque yet vital contiguities"²⁹⁰ tra testo e contesto determinano la necessità di sfumare tipologie di scrittura, generi, forme: lo statuto del testo si fa incerto, i margini si sfocano, e a *chiudere* la compiutezza del senso deve intervenire un lettore collaborativo e ricreativo. Il testo esiste nella ideale riscrittura competitiva del lettore.²⁹¹

Per leggere questo nuovo libro composto dal sistema di tutti i libri, e dalla compartecipazione di diverse funzioni discorsive, dalla convergenza di diversi modi di enunciazione, la critica letteraria deve diventare, secondo George Steiner, filosofia del linguaggio; o forse, meglio, una scienza *dei linguaggi* che convivono e confliggono nella scrittura letteraria, coi quali la scrittura letteraria entra in contatto assorbendo principi strutturali e modalità cognitive: una disciplina nuova che "si dedicherà allo studio della letteratura con un'intensità particolare; ma considererà la letteratura inevitabilmente coinvolta nelle strutture più ampie della comunicazione semantica, formale, simbolica."²⁹²

²⁹⁰ George Steiner, *Text and Context*, in Id, *On Difficulty and Other Essays*, Oxford University Press, Oxford 1978, pp. 1-17: p. 3.

²⁹¹ "A 'text' is generated where the reader is one who rationally conceives of himself as writing a 'text' comparable in stature, in degree of demand, to that which is reading. To read essentially is to entertain with the writer's text a relationship at once recreative and rival. It is a supremely active, collaborative yet also agonistic affinity whose logical, if not actual, fulfillment is an 'answering text'." (Ivi, p. 5).

²⁹² George Steiner, *Prefazione*, in *Linguaggio e silenzio*, cit., pp. 9-13: 12.

Seconda parte – La metafora antologica

Nel corso degli anni, durante le ore della sera e della notte, Sancio Panza, che però non se ne è mai vantato, procurò al suo diavolo, cui diede in seguito il nome di Don Chisciotte, una quantità di romanzi di cavalleria e di brigantaggio e riuscì ad allontanarlo da sé in maniera che questi, privo di controllo, compì le più matte gesta, le quali però, in mancanza d'ogni oggetto prestabilito – che avrebbe dovuto essere appunto Sancio Panza –, non fecero del male a nessuno. Da uomo libero Sancio, imperturbabile e forse animato da un certo senso di responsabilità, seguì Don Chisciotte nelle sue scorribande e ne ricavò, sino alla sua fine, un grande e utile divertimento.

Franz Kafka, *La verità intorno a Sancio Panza*, 1917

1. “Stolti coloro che lamentano la decadenza della critica”, scrive Walter Benjamin a metà degli anni Venti. La critica, che è “una questione di giusta distanza”, non è in declino per mancanza di qualità intrinseca: è stata disattivata dalle condizioni ambientali, dal contesto entro il quale è chiamata ad agire. Modalità discorsiva che si è sviluppata in “un mondo dove ciò che conta sono prospettive e visioni d’insieme e dove era ancora possibile prendere posizione”, la pratica critica si trova disorientata nel momento in cui “le cose aggrediscono con troppo scottante immediatezza il consorzio umano.” In una realtà dominata dal regime della “prossimità”, imparzialità e petizioni di obiettività “son divenuti menzogna, se non candida professione di pura incompetenza.” Bruciando tutte le distanze, annullando i rapporti, rifiutando le mediazioni, la comunicazione legata all’apparato della produzione industriale matura “lo sguardo oggi più teso alla sostanza, quello mercantile che va dritto al cuore delle cose”, che “spazza via lo spazio che restava libero per l’osservazione e ci spinge le cose fin sotto il naso, pericolosamente vicine quanto un’automobile che dallo schermo cinematografico ci si fa incontro tremolando, sempre più gigantesca.”

Abolita la visione d’insieme che è il “campo ottico” della critica, le esigenze comunicative del capitalismo trascinano le cose in primo piano, sabotando ogni tentativo di distanziamento, condizione dell’oggettività, e negando ogni funzione di intermediazione che non sia quella esercitata dal denaro, ovvero da “ciò che mette in tale maniera le cose a portata di mano, che stabilisce con loro il contatto decisivo.” La parola che si dispone intorno alla merce, la retorica generata dalle merci e dalla loro tirannica espressività, destituisce la critica contraddicendo la sintesi prospettica, rendendo impraticabili le angolazioni e i punti di vista necessari all’analisi: la critica vede solo per riflessi, lampi, scorci, è accecata da “ciò che dice la rossa scritta mobile del giornale luminoso”, e non potendola guardare direttamente è costretta a *leggere* la “pozza infuocata che, dall’asfalto, la rispecchia.”²⁹³

L’omologazione e la standardizzazione che i processi di produzione industriale impongono progressivamente anche alle pratiche simboliche vanificano i tentativi critici di *distinzione* e di definizione del valore. Con l’affermarsi di una “estetica di massa” il mercato culturale crea differenze artificiali allo scopo di declinare i “prodotti” artistici in una gamma di sfumature in grado di raggiungere tutti i settori del pubblico. Gli “stili” diventano marche

²⁹³ Walter Benjamin, *Questi spazi sono da affittare*, in Id., *Strada a senso unico*, cit., pp. 52-53.

utili a individuare e classificare categorie merceologiche. E la progressiva indistinzione dei materiali estetici fa sí che “l’identità appena mascherata di tutti i prodotti dell’industria culturale potrà domani trionfare apertamente, sarcastica attuazione del sogno wagneriano dell’*opera d’arte totale*.”²⁹⁴

L’unificazione di parola, suono e immagine, orizzonte ultimo dell’estetica romantica (ripreso e rilanciato dalle avanguardie novecentesche in ambigua complicità con l’industria culturale), viene conseguita per via tecnologico-capitalistica, “in quanto gli elementi sensibili, che si limitano tutti a registrare la superficie della realtà sociale, vengono già, in linea di massima, prodotti nello stesso processo tecnico di lavoro ed esprimono la sua unità come il loro vero contenuto.” Le esigenze unificanti della produzione rendono ininfluenti i dettagli locali: il significato di un libro, la trama di un film, il nome di un autore sono categorie superficiali funzionali a differenziare l’offerta, a mantenere viva nel consumatore l’illusione ottica della scelta, e soprattutto ad affermare la pervasività dell’industria dell’immaginario e il suo dominio su tutti i segmenti dell’esperienza.²⁹⁵

L’industria culturale, attraverso una stilizzazione diffusa che “naturalizza”, livellandoli, i prodotti, immette il pubblico in un sistema coerente di senso, che esercita sugli individui una pressione costante, e che si distribuisce lungo l’intera estensione del corpo sociale, arrivando a includere la “nuda vita”, collocandosi nelle dimensioni private e riposte dell’esistenza.²⁹⁶ La partecipazione degli uomini al processo produttivo si prolunga ben oltre l’orario di lavoro: attraverso il consumo culturale le articolazioni industriali colonizzano il “tempo libero”, l’immersione stessa della società nell’immaginario produce valore, rivelando il funzionamento di una sorta di catena di montaggio diffusa.²⁹⁷ L’azione

²⁹⁴ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *L’industria culturale. Illuminismo come mistificazione di massa*, in Id., *Dialettica dell’illuminismo*, con una premessa degli autori all’edizione italiana, traduzione di Lionello Vinci, Einaudi, Torino 1966, pp. 130-180: 134.

²⁹⁵ “Questo processo lavorativo integra tutti gli elementi della produzione, dalla trama del romanzo che tiene già d’occhio il film fino all’ultimo effetto sonoro. È il trionfo del capitale investito. Imprimere a lettere di fuoco la sua onnipotenza – quella del loro padrone – nel cuore di tutti gli espropriati in cerca di impiego, è il significato di tutti i film, indipendentemente dall’intreccio che la direzione della produzione sceglie di volta in volta.” (Ibid).

²⁹⁶ La mercificazione diffusa del *divertimento* può essere considerata uno, e tra i piú pervasivi, dei dispositivi di potere che concorrono all’affermarsi delle forme del dominio *biopolitico*: l’industria culturale allestisce la dimensione del *pubblico*, potenziandone la capacità di penetrazione nelle esistenze private, sulle quali il diritto interviene inscrivendole nelle pratiche di sovranità che tendono a estendere il campo della politicizzazione dalla vita sociale alla “nuda vita”. Cfr. Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995.

²⁹⁷ “La violenza della società industriale opera negli uomini una volta per tutte. I prodotti dell’industria culturale possono contare di essere consumati alacramente anche in stato di distrazione. Ma ciascuno di essi è un modello del gigantesco meccanismo economico che tiene tutti sotto pressione fin dall’inizio, nel lavoro e nel riposo che gli assomiglia. Da ogni film sonoro, da ogni trasmissione radio, si può desumere ciò che non si potrebbe ascrivere a effetto di ciascuno di essi singolarmente, ma solo di tutti insieme nella società.

del capitale oltre lo spazio e il tempo della fabbrica afferma la sua forza di penetrazione nel tessuto sociale proprio grazie alla mediazione esercitata dall'industria culturale. Le produzioni dell'immaginario, mentre dispiegano, più o meno esplicitamente, sul piano della rappresentazione, il conflitto tra una volontà di dominio centralizzata e la potenza desiderante e anarchica delle masse, creano un dispositivo per la composizione di ogni conflittualità. Lo spettacolo, in quanto luogo di convocazione del *pubblico*, è il punto di congiunzione tra il sistema politico, che delega parte della sua funzione di controllo alla costruzione di racconti condivisi e alla manipolazione dell'informazione, e l'apparato industriale, che ha bisogno di agganciare i circuiti di comunicazione della merce ai flussi dell'organizzazione sociale e alle occasioni della vita collettiva.²⁹⁸

2. Malgrado resistenze, antagonismi, negazioni e strategie di sottrazione, nella dimensione unificata dell'immaginario la parola della cultura entra in contatto, fino all'indistinzione, con la parola "strumentale" della comunicazione industriale, che a sua volta è l'eco della "parola d'ordine" del potere. Ovvero "la proclamazione decisa e sistematica di ciò che è", pronunciata da una entità impersonale che si impone come "l'irrefutabile profeta dell'esistente",²⁹⁹ che parla attraverso il flusso dei segni a dispetto di qualunque messaggio intenzionale veicolato dalle singole "voci" e dalle singole opere. Dentro questa schiacciante e compatta *unità* monolitica la critica deve escogitare strategie di attraversamento diverse dallo sguardo prospettico associato da Benjamin alla critica tradizionale, definitivamente superata dallo schematismo "aprioristico" della produzione, che programma ogni dettaglio della ricezione, abolendo di fatto il margine a disposizione degli scarti laterali e degli imprevisti dell'interpretazione.³⁰⁰

Dal momento che non esiste un *fuori* rispetto all'industria culturale, anche la critica, per quanto considerata come una pratica residuale, viene assunta nei processi di "razionalizzazione capitalistica del settore culturale", per essere rifunzionalizzata: la condizione del critico non si definisce più "nei termini di un rapporto personale con

Immancabilmente ogni singola manifestazione dell'industria culturale riproduce gli uomini come ciò che li ha già resi l'industria culturale intera." (Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *L'industria culturale*, cit., p. 137).

²⁹⁸ Cfr. Abruzzese, Alberto, *L'industria culturale. Tracce e immagini di un privilegio*, Carocci, Roma 2000; Id., *L'intelligenza del mondo. Fondamenti di storia e teoria dell'immaginario*, Meltemi, Roma 2001; Id., *La grande scimmia. Mostri, vampiri, automi, mutanti. L'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all'informazione*, Luca Sossella editore, Roma 2008 (ed. or. Napoleone, Roma 1979); Id., *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico*, quinta edizione con un nuovo saggio introduttivo, Marsilio, Venezia 2011 (ed. or. Marsilio, Venezia 1973).

²⁹⁹ Ivi, p. 159.

³⁰⁰ "Giudizio critico e competenza sono banditi come presunzione di chi si crede superiore agli altri, mentre la cultura, democratica, ripartisce i suoi privilegi fra tutti. Di fronte alla tregua ideologica, il conformismo dei consumatori, come l'impudenza della produzione che essi tengono in vita, acquista una buona coscienza. Esso si accontenta della riproduzione del sempre uguale." (Ivi, pp. 144-145).

l'editore, ma di un vero e proprio rapporto aziendale con l'organizzazione produttivo-distributiva.”³⁰¹ Gli spazi di indipendenza si riducono, e il rapporto tra lavoro su commissione e libere proposte si inverte. Allo stesso tempo la specializzazione disciplinare diventa una funzione del processo produttivo, in quanto garanzia “istituzionale” di valore, convocata per sineddoche a testimoniare la qualità, e trasferita nel processo solo tramite riduzioni, semplificazioni, condizionamenti.³⁰²

Il sistema integrato della produzione culturale allestisce, attraverso gli organi dell'informazione letteraria, spazi entro i quali la critica possa esercitarsi come uno dei momenti programmati del processo centralizzato di pubblicazione e comunicazione del libro.³⁰³ La rifunzionalizzazione della critica consiste principalmente nel delegarle il potere (spesso soltanto “rappresentato”, e comunque mai *assoluto*) di accreditare i meccanismi di selezione e partizione del discorso dei quali si nutre l'industria culturale.³⁰⁴ Il gesto critico è presente in ogni snodo della catena di creazione del valore, partecipa al processo produttivo convalidando inclusioni ed esclusioni.³⁰⁵ Allo stesso tempo si colloca, attraverso

³⁰¹ Gian Carlo Ferretti, *La critica letteraria: condizionamenti, ruoli e mansioni*, in Id., *Il mercato delle lettere*, cit., pp. 51-64: 52.

³⁰² “Un significato peculiare assume, in questo senso, la figura del critico specialista nel senso più circoscritto e microdisciplinare: la cui attività viene istituzionalizzata come sublimazione estrema dei livelli più ‘alti’ di quella scala (punto di riferimento ideale, in sostanza, oltre che – e più ancora che – elemento di prestigio), ma viene anche inserita organicamente nell'insieme del processo.” (Ivi, pp. 54-55).

³⁰³ L'industria culturale determina l'attività critica “per vie mediate e indirette, dunque, con un condizionamento estremamente articolato (in tattiche e tecniche di persuasione), ora insinuante e sottile, ora massiccio e pesante, di tutta la critica quotidiana e periodica; e con il condizionamento oggettivo di una produzione libraria che – non soltanto e non tanto per essere quantitativamente maggiore, quanto piuttosto per essere differenziata e ‘razionalizzata’ e funzionale – *costringe* in certo senso la critica a un'attenzione più costante e accelerata e diffusa, a occuparsi insomma di più libri e più spesso e più in fretta (e in entrambi i casi naturalmente la mediazione passa attraverso la stessa direzione e redazione, e proprietà, dei vari mezzi di comunicazione di massa). Per vie inoltre, più scoperte e dirette, attraverso il sempre più serrato processo di concentrazione dei vari settori dell'industria culturale e dell'informazione, che accompagna quel processo di ‘razionalizzazione’ e che consente una strumentalizzazione quasi programmatica delle varie sedi e dei vari critici.” (Ivi, pp. 55-56). Alla storia dell'informazione letteraria, alle configurazioni di potere che l'hanno determinata, alle trasformazioni contestuali che ne hanno modificato la funzione Gian Carlo Ferretti, insieme a Stefano Guerriero, ha dedicato una panoramica ampia e dettagliata che copre l'intero XX secolo e si spinge a tentare un sondaggio delle tendenze del nuovo millennio: Gian Carlo Ferretti, Stefano Guerriero, *Storia dell'informazione letteraria in Italia. Dalla terza pagina a Internet 1925-2009*, Feltrinelli, Milano 2010.

³⁰⁴ “Oggi una parte essenziale dell'attività critica è invisibile. Le scelte fondamentali si compiono nelle direzioni editoriali, dove confluiscono quei giudizi dal cui equilibrio o squilibrio scaturisce l'atto di politica culturale e commerciale (e insieme di indicazione critica) che è la *pubblicazione* d'una o di più opere letterarie.” (Franco Fortini, *Verifica dei poteri*, in Id., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, il Saggiatore, Milano 1965, pp. 42-59: 47). E ancora: “I punti di vendita sostenuti dalla pubblicità procedono da premesse immutabili: propagandare un determinato prodotto come quello che porta ordine nel disordine o disordine nell'ordine ma che in ogni caso garantisce una promozione spirituale grazie alla sua provenienza da un gruppo (gli autori) cui un altro gruppo (gli editori-critici), seguita a conferire l'investitura di antichissimi poteri magici.” (Franco Fortini, *Istituzioni letterarie e progresso del regime*, in Ivi, pp. 90-96: 91).

³⁰⁵ “Troviamo il critico in tutte le fasi della produzione e circolazione culturale: dalla fase della conversazione, della cerchia letteraria o mondana, di élite o semipolitica, o della rivista per pochi, dove si elaborano determinate tendenze o tirannie del gusto, dalla consulenza editoriale al quotidiano, al periodico, alla radio TV, ecc., che decidono e influiscono direttamente sul successo di questa o quella iniziativa editoriale, fino alla

forme di scrittura “paratestuale”, dalle introduzioni, ai commenti, alle note, fino ai risvolti e alle quarte di copertina, nello spazio della parola che è chiamato a valutare e a *valorizzare*. Le residue illusioni di *separatezza*, materiale e concettuale, del lavoro intellettuale si infrangono contro l’evidenza dell’unificazione e della compresenza, nei luoghi della produzione, del lavoro critico e del prodotto culturale.³⁰⁶

3. Il sistema integrato nel quale anche il libro è incluso ha bisogno di creare artificialmente *soglie* e filtri paratestuali capaci di “tagliare” e organizzare il flusso ininterrotto dei segni. Il critico, come consulente editoriale o come specialista chiamato a comporre il profilo di un’opera, interviene in questa attività di circoscrizione dei confini del libro, altrimenti spalancato sull’indistinto della produzione mediale unificata. Il paradigma antologico diventa un attributo essenziale del gesto critico, e l’antologia si impone come l’oggetto emblematico dell’operazione fondamentale richiesta al critico dall’industria culturale: fornire ai testi un contesto ravvicinato che garantisca l’attribuzione di senso. L’antologia del resto è un dispositivo ibrido la cui produzione aumenta nel corso del Novecento proporzionalmente a una proliferazione testuale che innesca la necessità di offrire al pubblico strumenti di orientamento e di selezione.

Lo spazio dell’antologia diventa quindi il luogo nel quale la critica torna a “prendere la parola”: non più dalla posizione prospettica e *oggettiva* “liquidata” da Benjamin, ma in una situazione di prossimità, di complicità (estetica e commerciale) e di compenetrazione rispetto al discorso che è chiamata a organizzare. Nell’antologia la critica è *implicata*, materialmente, nella serie dei testi che analizza, e questa compresenza complica, oltre alla forma del libro, anche il principio che definisce il concetto di “testualità”. L’antologia contiene, include fisicamente il discorso del critico, e insieme rappresenta un episodio della sua bibliografia. È un “prosimitro” che destabilizza la concezione individuale e irrelata della funzione autoriale. Un libro scritto attraverso la parola altrui, una riscrittura che modifica i testi nell’immersione dentro un nuovo contesto. Il discorso del compilatore rilega i *libri degli altri*,³⁰⁷ assunti per sineddoche, e acquisisce senso dal montaggio dei materiali.

fase finale della consumazione e della sistemazione. È chiaro che il momento della critica *scritta* è appena la parte emersa di quella attività.” (Franco Fortini, *Verifica dei poteri*, cit., p. 48).

³⁰⁶ Dal momento che “l’asservimento esplicito dell’intellettuale e dell’artista, e quindi del critico, agli interessi della classe dominante nella fase dell’industria culturale di massa non ha avuto da noi una fase tragica”, in Italia “l’industria culturale [...] ha trovato mille forme per mantenere l’illusione della indipendenza critica.” (Ivi, p. 42).

³⁰⁷ Cfr. Italo Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, con una nota di Carlo Fruttero, Einaudi, Torino 1991. Il libro raccoglie le lettere di Calvino *editor*, “come oggi con suo disgusto lo chiamerebbero”, scrive Fruttero nella nota introduttiva. Il lavoro editoriale di Calvino è un esempio tra i più

Sovrapponendosi e incrociandosi, testi e analisi producono un'opera originale, autonoma e maggiore (o minore) della somma delle parti.

Dentro l'antologia il pensiero critico si sviluppa accanto e intorno ai testi, installandosi nel loro spazio concettuale e tipografico. Secondo una topografia tipica della modernità avanzata, che tende a far convergere e a ibridare le tipologie discorsive: "la poesia moderna", scrive Enzensberger negli anni Sessanta, "deve non soltanto essere conosciuta, ma criticata: non è più possibile separare il produrre dalla critica."³⁰⁸

Proprio la poesia costituisce il luogo più sensibile dal quale osservare la pervasività della "metafora antologica" per la critica novecentesca, il ricorrere della forma antologica come strategia critica di ricomposizione del libro dopo la sua dissoluzione, come laboratorio nel quale il critico agisce direttamente nello spazio della scrittura, nel *margin*e che l'industria culturale gli mette a disposizione, e che egli tenta conflittualmente di trasformare in un *centro* organizzatore. È l'antologia di poesia a mostrare con maggiore evidenza questo processo non solo perché la parola poetica è materialmente più disponibile all'antologizzazione,³⁰⁹ ma soprattutto perché la poesia è l'estremo punto di resistenza del linguaggio, il residuo più refrattario alla normalizzazione, e insieme il reagente più "impressionabile", la traccia che più efficacemente rivela la natura delle trasformazioni in atto nel dominio degli scambi linguistici e simbolici.³¹⁰

noti di assunzione della pratica critico-letteraria entro l'apparato dell'industria culturale, seppure con tutti i correttivi di "artigianato intellettuale" che caratterizzano il progetto della casa editrice Einaudi. Tuttavia il mito dell'autonomia intellettuale e del rovesciamento dei rapporti di forza tra cultura e mercato, che sostanzia tutte le ricostruzioni storiografiche relative a Einaudi, andrebbe forse verificato riconsiderando la portata dei condizionamenti strutturali esercitati non solo dalle esigenze del contesto economico ma anche, e forse soprattutto, da quelle del contesto politico e sociale.

³⁰⁸ Hans Magnus Enzensberger, *Il linguaggio mondiale della poesia moderna*, in Id., *Questioni di dettaglio*, Feltrinelli, Milano 1965, pp. 129-148: 147.

³⁰⁹ Introducendo una sua recente selezione di *Narratori degli Anni Zero* Andrea Cortellessa prende atto che le antologie di narrativa "sono per motivi strutturali (la difficoltà di enucleare da opere di ampia portata dei frammenti rappresentativi; quella di procurarsi i diritti su testi che hanno un valore commerciale) oggetti molto più difficili da realizzare di quelle di poesia: le quali di contro nella formazione del canone hanno sempre avuto, e tutto sommato continuano a detenere, un ruolo-guida di raccolta di dati e sintesi critica." (Andrea Cortellessa, *La terra della prosa*, in *Narratori degli Anni Zero*, prefazione di Walter Pedullà, "L'Illuminista", 31-32-33, XI, gennaio/dicembre 2011, pp. 17-60: 19-20).

³¹⁰ Agendo sotterraneamente la poesia "modifica il modo di esprimersi, la sensibilità, la vita di tutti i membri di una società, di una comunità, di un intero popolo, siano essi o no amanti della poesia, conoscano o no i nomi dei più grandi poeti." In questa proprietà di contaminazione consiste la "funzione sociale della poesia nel suo più vasto significato", ovvero "nell'influsso che essa, proporzionalmente alla sua elevatezza e al suo vigore, esercita sulla lingua e sulla sensibilità dell'intera nazione." Allo stesso tempo tuttavia "è altrettanto vero che la qualità della poesia dipende dall'uso che il popolo fa della lingua: poiché il mezzo di cui il poeta deve servirsi è costituito dalla sua lingua, quale è effettivamente parlata intorno a lui." (Thomas S. Eliot, *La funzione sociale della poesia*, in Id., *Sulla poesia e sui poeti*, traduzione dall'inglese di Alfredo Giuliani, Bompiani, Milano 1960, pp. 9-21: 17-18. Il testo è la trascrizione di una conferenza tenuta da Eliot al British-Norwegian Institute nel 1943, poi ampliata e ripetuta a Parigi nel 1945).

L'antologia strutturata da queste caratteristiche, e alla quale si fa riferimento in questa sede, è l'antologia "moderna", o più propriamente contemporanea, l'antologia come strumento di formulazione, quando non di una poetica, di un'idea critica "saggistica", legata a un punto di vista *parziale* e contrastivo, ritagliato sempre in negativo rispetto alla totalità dei testi disponibili, e concepito in alternativa "antagonistica", secondo diversi gradi di conflittualità, rispetto ad altri punti di vista e ad altre possibilità antologiche. Una concezione dell'antologia, questa, che non è tuttavia l'unica, e manifesta una sua storicità: come prodotto della modernità avanzata si contrappone all'antologia "classica", la cui natura è illustrata dall'etimologia, che la qualifica come scelta di "fiori", selezione dei pezzi *migliori*, degli esemplari che rappresentano pacificamente una unità organica, e compongono il meglio di un canone condiviso e consolidato. Se l'antologia contemporanea è uno dei sintomi più evidenti della comparsa di un paradigma critico fondato sulla prossimità, l'antologia classica rappresenta lo schema operativo della critica prospettica.

4. Uno degli autori "archetipici" della poesia contemporanea, Thomas S. Eliot, ha letteralmente circondato i propri versi con una riflessione critica permanente, testimoniando così che la contemporaneità è anche il compiersi di un "progresso di autocoscienza nella poesia e nella critica della poesia."³¹¹ Eliot sancisce in modo definitivo, che vale una volta per tutte per l'intero secolo, la profonda coimplicazione tra critica e creatività: "buona parte della fatica di un autore nell'atto creativo è lavoro critico; il lavoro di cernita, combinazione, costruzione, cancellazione, correzione, verifica: questa tremenda fatica è non meno creativa che critica. Sono addirittura convinto che lo sforzo critico cui uno scrittore allenato e capace sottopone la sua opera rappresenta l'operazione critica più vitale, più alta; come sono convinto [...] che alcuni scrittori sono creativamente superiori ad altri solo per il motivo di possedere una superiore capacità critica."³¹²

Le idee critiche scaturiscono dal corpo a corpo coi testi, e sono sempre *situate*, incorporate nella lettura del testo che le ha prodotte. Reagendo quasi con stupore all'impiego generalizzato di alcune sue formule (*dissociazione della sensibilità, correlativo oggettivo*), Eliot le riconduce alle occasioni di lettura che le hanno generate, e confessa: "io sono sicuro che il

³¹¹ Thomas S. Eliot, *Lo spirito moderno*, in Id., *L'uso della poesia e l'uso della critica e altri saggi*, a cura di Roberto Sanesi, Bompiani, Milano 1974, pp. 119-136: 119. L'edizione originale del testo risale al 1933.

³¹² Thomas S. Eliot, *La funzione della critica*, in Ivi, pp. 227-239: 234 (il testo è del 1923). E interrogandosi sulla reversibilità di questo concetto: "Sono partito dall'assioma in base a cui una creazione, un'opera d'arte sarebbe autotelica; e che l'attività critica concerne per definizione qualcosa di esterno a sé. Ne deriva che non è possibile fondere creazione e attività critica laddove è possibile invece, operare una fusione tra attività critica e creativa. L'attività critica trova il suo punto più alto, il suo autentico coronamento in una sorta di unione con l'atto creativo nello sforzo artistico." (Ivi, p. 235).

mio stesso teorizzare è stato epifenomenico dei miei gusti e che, per quel tanto che può valere, è una conseguenza diretta della esperienza nata a contatto con gli autori che maggiormente hanno influenzato i miei scritti.”³¹³ Le sue migliori idee critiche, per Eliot, sono “una produzione secondaria della *sua* bottega di poesia”, ovvero una sorta di “prolungamento dei processi mentali che si svolsero durante la composizione” dei versi.³¹⁴ La contiguità di critica e poesia conduce a paradossi apparenti, che però illustrano in modo icastico la precarietà dello statuto del libro, e delle sue partizioni interne, proprio nella congiuntura storica che immette nella tarda modernità: il commento di Eliot a *The Waste Land*, scritto, secondo l’ironica ricostruzione d’autore, “allo scopo di dare alle stampe qualche pagina in più”, per *gonfiare* la poesia e portarla fino alla misura adeguata per la forma-libro, diventa, preso sul serio e assunto come completamento necessario della parola poetica, “la cospicua esposizione di una spuria dottrina a cui ancor oggi si dà credito.” Tanto da essere percepito come parte integrante e inestirpabile del testo: “chi acquistasse il mio libro di poesie e s’accorgesse che non ci sono le note a *La terra desolata*, vorrebbe indietro i suoi soldi.”³¹⁵

Estremizzando si potrebbe dire che il libro di poesia novecentesco è sempre un prosimetro, un “supertesto” che contiene complesse “istruzioni per l’uso”. Parallelamente alla composizione del libro eliotiano in Italia cominciano a depositarsi i materiali che costruiranno, per restare alle emergenze più spettacolari e canonizzate, i tre grandi *opus* della poesia novecentesca: la *Vita d’un uomo* di Ungaretti, risonante di voci, magmatica nella stratificazione variantistica, resa ipertestuale dall’intreccio con il discorso critico, che funziona da incubatore della poesia;³¹⁶ il *Canzoniere* di Saba, in crescita come un organismo,

³¹³ Thomas S. Eliot, *Critica al critico*, in Id., *L’uso della poesia e l’uso della critica e altri saggi*, cit., pp. 332-349: 342. Il saggio è tratto da una conferenza tenuta all’Università di Leeds nel 1961.

³¹⁴ Thomas S. Eliot, *Le frontiere della critica*, in Id., *Sulla poesia e sui poeti*, cit., pp. 113-130: 117. Il saggio è tratto da una conferenza in onore di Gydeon Seymour tenuta all’Università di Minnesota nel 1956.

³¹⁵ Ivi, p. 121. Per una storia e una bibliografia della ricezione italiana della poesia e della poetica di Eliot cfr. Laura Caretti, *T. S. Eliot in Italia. Saggio e bibliografia (1923-1965)*, Adriatica, Bari 1968.

³¹⁶ Giuseppe Ungaretti, *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Mondadori, Milano 1969. La raccolta, pubblicata vivente l’autore, è il primo volume della collana dei Meridiani Mondadori, e contiene, oltre alle *Ragioni d’una poesia* illustrate, “eliotianamente”, dallo stesso Ungaretti, interventi di De Robertis, Gargiulo, Piccioni, Bigongiari, ovvero i critici che hanno seguito fin dalle origini lo sviluppo della poesia ungarettiana, e che allestiscono anche un dettagliato apparato variantistico. Ma l’esistenza stratigrafica e magmatica di *Vita d’un uomo* si prolunga ben oltre il volume del 1969: dopo la morte dell’autore, nel 1970, esce una nuova edizione aggiornata delle ultime poesie, mentre nel 2009, nel quarantennale, una riedizione complessiva viene affidata alla curatela di Carlo Ossola, e oltre a nuove acquisizioni testuali include anche un restauro dell’apparato critico e variantistico, e un arricchimento del paratesto, a cominciare da un commento integrale che per la prima volta affronta l’esegesi dell’intero *corpus* ungarettiano. Ma non è finita: l’opera *Vita d’un uomo* compone un libro davvero plurale e polifocale, in quanto comprende altri tre volumi di scritti ungarettiani, che attraverso l’unificazione dei titoli sono messi in risonanza e in rapporto ipertestuale con la raccolta poetica, e trascrivono anche la parola “detta” di Ungaretti, le conferenze, le lezioni, gli interventi

per innesti progressivi che si fondono alla struttura complessiva, ridefinendola e modificandola, ma sempre secondo un principio omeostatico confermato dal “borbottio critico” della *Storia e cronistoria del Canzoniere*, autoesegesi che, ridicendola, raddoppia l’opera e la prolunga in un’eco prosastica e polemica;³¹⁷ infine, ultima a compiersi, *L’opera in versi* di Montale, monumento critico e filologico innalzato a un autore vivente, formicolante di varianti e di *occasioni*, segnato dalle tracce della *presenza* dell’autore negli autocommenti, edificato sulla compenetrazione di poesia e critica, sul dialogo tra il poeta e il critico, Gianfranco Contini, che ha descritto la poesia di Montale come energia in movimento, seguendola nel suo *farsi*, e infine fissandola in un Libro (la maiuscola è continiana, e non può non contenere un riferimento a Mallarmé) mobile e stratificato, unitario pur nelle sue vertiginose articolazioni interne.³¹⁸

Nel cuore di un secolo percorso, e in qualche modo descritto, da questi complessi e stratificati prosimetri, l’autocoscienza poetica si manifesta come un sintomo della piú generale tendenza “riflessiva” dell’arte, che fonda la sua genealogia nel volo della nottola di Minerva col quale Hegel metaforizza il movimento di colonizzazione del “primario” da parte della filosofia, rappresentata come un discorso costitutivamente “secondario”. Il secolo del controcanto critico trova un eroe degradato in Carlos Argentino Daneri, cugino di Beatriz Viterbo e “amico” del personaggio Borges, che racconta in prima persona la vicenda de *L’Aleph*. L’autocommento di Daneri soffoca i suoi mediocri versi, e suggerisce a

orali: *Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, 1974; *Viaggi e lezioni*, a cura di Paola Montefoschi, 2000; *Traduzioni poetiche*, a cura di Carlo Ossola e Giulia Radin, 2010.

³¹⁷ Il *Canzoniere* di Saba viene pubblicato con questo titolo per la prima volta nel 1921 a Trieste, e raccoglie i suoi primi quattro libri poetici. Nel 1945 Einaudi pubblica un secondo *Canzoniere* nel quale l’autore riorganizza lo schema iniziale includendo la propria produzione successiva al 1921. L’operazione si ripete poi nel 1948, con ulteriori varianti d’autore, e nel 1957, con un’edizione che dà forma alla sistemazione immaginata da Saba nel 1954. Dopo la morte dell’autore (1957), e secondo il suo progetto, il *Canzoniere* viene aumentato delle poesie scritte dopo il 1954: così nelle edizioni del 1961 e del 1965. La stratigrafia completa del *liber sabiano*, inclusa la produzione apocrifia, rifiutata o esclusa dalla pratica antologica d’autore, si legge ora in Umberto Saba, *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, introduzione di Mario Lavagetto, Mondadori, Milano 1988. La *Storia e cronistoria del Canzoniere*, scritta da Saba tra il ’44 e il ’47, pubblicata per frammenti, firmati con lo pseudonimo Giuseppe Carimandrei, su riviste e giornali, appare in volume, con dedica a Giacomo Debenedetti, nel 1948 per l’editore Mondadori. Ora si legge in Umberto Saba, *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, con un saggio introduttivo di Mario Lavagetto, Mondadori, Milano 2001.

³¹⁸ Eugenio Montale, *L’opera in versi*, edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Einaudi, Torino 1980. La “descrizione” del libro, della sua composizione prima di tutto materiale e tipografica, della sua struttura composita e, ancora, ipertestuale, “variegata ma compatta”, è nella *Nota dei curatori*, pp. 829-840. “In sostanza la distinzione dei corpi tipografici, l’adozione di intervalli verticali e orizzontali e di indentature, la presenza o assenza di puntini terminali e di asterischi costituiscono un sistema coerente ed economico, radicalmente oppositivo, senza equivoci né ridondanze, del tutto assimilabile, anche se non sappiamo già previsto, ai tanti descritti dalla semiologia. La prima richiesta da soddisfare è che in ogni momento il lettore sappia dove si trovi, in che punto del cosmo montaliano. A questo provvedono i titoli correnti, che lo orientano sulla raccolta e la prima diramazione di suddivisioni. Ciò era tanto piú necessario in quanto per la prima volta gli è offerto tutto il Libro poetico di Montale, formato per addizioni dei libri precedenti, nati anch’essi a loro volta per somma.” (Ivi, p. 833).

Borges l'evidenza che sostanzia la sua narrativa fatta di "commenti senza testo": "compresi che il lavoro del poeta non consisteva nella poesia, ma nell'invenzione di ragioni perché la poesia fosse ammirevole."³¹⁹

5. Del resto la compresenza di pensiero ed "espressione", per dirla con Croce, si innesta sulla radice stessa della storia della poesia contemporanea, e in Italia è incorporata nell'opera del poeta che produce la faglia oltre la quale comincia la "seconda" modernità letteraria. Dal 1817, e durante tutto il corso della sua esistenza e della sua parabola creativa (a eccezione degli ultimi anni e della fase estrema della sua poesia) Giacomo Leopardi è immerso nella sostanza composita dello *Zibaldone*.³²⁰ La poesia si misura col controcanto permanente di un "pensiero in movimento", il cui significato non sta nelle conclusioni e nelle generalizzazioni ma "nel suo procedimento irrequieto e rigoroso, nell'incessante ripetersi e svilupparsi dei suoi motivi essenziali." La ricerca non si arresta mai, e "le stesse frequenti riassunzioni sistematiche vengono di continuo dissolte e modificate dalle riflessioni successive."³²¹

I procedimenti interni della scrittura, che intrattengono un rapporto dinamico con le forme e i generi tradizionali, così come con le ripartizioni del sapere e le distinzioni disciplinari, fanno di Leopardi non un filosofo, ma un saggista, che intreccia poesia e pensiero in un sistema di interazioni e di continui riposizionamenti reciproci.³²² Lo *Zibaldone*, come un saggio dilatato e plurale, è il luogo di incubazione, e allo stesso tempo di "messa in forma", del *pensiero poetante* di Leopardi, ovvero della duplice unità di "immaginazione e teoria" che

³¹⁹ Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, in Id., *Tutte le opere*, cit., pp. 886-901: 889. La raccolta che prende il titolo da questo racconto è stata pubblicata per la prima volta nel 1949. Questo passaggio del racconto di Borges è indicato come un apologo del trionfo novecentesco delle poetiche e dell'arte autoriflessiva in Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore*, cit., pp. 33-34. Su Borges come teorico della letteratura "in atto" cfr. Anna Guzzi, *La teoria nella letteratura: Jorge Luis Borges*, Ets, Pisa 2009.

³²⁰ Per una estesa e (relativamente) aggiornata panoramica critica sui molteplici aspetti dello *Zibaldone*, alla quale contribuiscono quasi tutti i principali specialisti che si sono occupati della "mappa" del pensiero di Leopardi, cfr. *Lo Zibaldone. Cento anni dopo: composizione, edizioni, temi*, Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati – Portorecanati 14-19 settembre 1998), 2 voll., Olschki, Firenze 2001.

³²¹ Sergio Solmi, *Il pensiero in movimento di Leopardi*, in Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, scelta a cura di Anna Maria Moroni, saggi introduttivi di Sergio Solmi e Giuseppe De Robertis, volume primo, Mondadori, Milano 2008, pp. IX-XXVI: X. Il testo fa parte di un saggio più ampio, *La vita e il pensiero di Leopardi*, pubblicato per la prima volta in Giacomo Leopardi, *Opere*, a cura di Sergio e Raffaella Solmi, Ricciardi, Milano-Napoli 1966, tomo II, pp. XI-XLIII, e raccolto anche in Sergio Solmi, *Studi leopardiani; Note su autori classici italiani e stranieri*, a cura di Giovanni Pacchiano, Adelphi, Milano 1987, pp. 39-81.

³²² La scrittura di Leopardi sta dentro una tradizione del saggio inteso come "quel luogo e modo della scrittura dove la rottura del 'genere', l'ermeneutica dei testi, la scomposizione d'un ordine del discorso, l'esperienza della 'parola frammentaria', l'intreccio tra 'discontinuità' e negazione del 'libro' confluiranno: l'esperienza del saggio scompiglia i modi della critica letteraria. [...] In Leopardi il saggio è proprio la distanza dall'opera come obiettivo." (Antonio Prete, *Il luogo della critica*, in Id., *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 63-102: 67n).

è la sostanza della sua opera.³²³ Lo *Zibaldone* registra il *pensiero della poesia* inteso in accezione ancipite, ovvero la tensione che dissocia e raddoppia il “libro” quando lo spazio del commento e lo spazio del testo si compenetrano: “poesia e filosofia si muovono sulla stessa scena dell’immaginazione. È l’immaginazione che scandisce il loro rapporto, e solo la deprivazione dell’immaginazione (‘geometrizzazione’, ‘matematizzazione’) produce un’insanabile divaricazione.”³²⁴ Leopardi denuncia l’insufficienza dei metodi conoscitivi fondati unicamente sulla ragione analitica: la filosofia è dimezzata se ignora le risorse cognitive del *poetico*, se si sottrae all’intreccio di *pathos* e *logos* che risiede nel corpo e si trasferisce nella scrittura.³²⁵

Lo *Zibaldone* è stato interpretato a lungo come un’officina critica e poetica privata, provvisoria e caotica, che cresce informe al ritmo dell’esistenza stessa, ignorando, se non per i brevi vagheggiamenti di progetti velleitari, la possibilità di una *chiusura* entro il perimetro del libro.³²⁶ La sostanza dello scartafaccio è sembrata “la mescolanza, il miscuglio, la molteplicità”, e i materiali che si accumulano apparentemente senza ordine e senza direzione sono stati interpretati come una sorta di *caos scritto*.³²⁷

Se di “scrittura del caos” è lecito parlare a proposito dello *Zibaldone*, occorre farlo precisando che si tratta non solo di un “caos infinitamente pieno”,³²⁸ ma di un caos che

³²³ “Il sogno di un pensiero poetante, traccia dell’antica sapienza che non separa poesia da filosofia, respira nelle pagine dello *Zibaldone*.” (Antonio Prete, *Prefazione*, in Id., *Il pensiero poetante*, cit., p. 10). Lo *Zibaldone*, visto dall’approdo delle *Operette morali*, è anche un luogo di transito “da una teoria della finzione a una finzione teorica, da un’indagine sul rapporto tra immaginazione e teoria a un luogo (*theatrum philosophicum*) dove è praticata una unità tra linguaggio simbolico e linguaggio critico, tra figure dialoganti e categorie del discorso.” (Antonio Prete, *Il luogo della critica*, cit., p. 68).

³²⁴ Antonio Prete, *Il luogo della critica*, cit., p. 80.

³²⁵ Leopardi analizza in profondità i rapporti tra filosofia e poesia nell’appunto dello *Zibaldone* datato 4 ottobre 1821, commentato nel dettaglio da Antonio Prete in *Pensiero poetante e poesia pensante*, in Ivi, pp. 80-89. L’incontro tra pensiero poetante e poesia pensante è il contributo fondamentale di Leopardi al “tempo della crisi”, è la scoperta del “luogo della critica” come spazio proprio della modernità avanzata, della sua formulazione ma anche della sua, appunto, “messa in crisi”.

³²⁶ Il giudizio riduttivo sullo *Zibaldone* ha un suo momento fondativo nel saggio di Benedetto Croce, *Leopardi*, in Id., *Poesia e non poesia*, cit., pp. 100-116. Responsabile di una *reductio ad poesiam* della scrittura leopardiana anche Giuseppe De Robertis, *Lo Zibaldone*, in Id., *Saggio sul Leopardi*, Vallecchi, Firenze 1973, pp. 63-98. Dello *Zibaldone* come “laboratorio invisibile” parla Luciano Anceschi, *Un laboratorio invisibile della poesia: le prime pagine dello Zibaldone*, Pratiche, Parma 1992.

³²⁷ “Caos scritto” è la definizione che il prete alsaziano Josef Vogel, amico di Monaldo Leopardi, utilizza per riferirsi alle raccolte di pensieri di area tedesca, in una lettera al marchese Filippo Solari di Loreto. Cfr. *Opere inedite di Giacomo Leopardi*, a cura di Giuseppe Cugnoni, Max Niemeyer, Halle 1878, I, p. LVII.

³²⁸ Così Fabiana Cacciapuoti, mutuando l’espressione da Schlegel, intitola il primo capitolo del suo libro *Dentro lo Zibaldone. Il tempo circolare della scrittura di Leopardi*, postfazione di Perle Abbrugiati, Donzelli, Roma 2010, pp. 3-26. Scrive Cacciapuoti: “Tra il caos e l’immutabilità esiste, secondo una teoria scientifica, un luogo definito ‘marginale del caos’: qui i ‘sistemi complessi’ trovano un loro equilibrio, una sorta di compromesso in cui si incontrano e dialogano stabilità e movimento, staticità e vitalità, vecchio e nuovo, ordine e disordine; linearità e complessità, volendo adottare una metafora geometrica. È in questo ‘luogo’ che potremmo situare lo *Zibaldone di pensieri* di Giacomo Leopardi: dal punto di vista della forma della scrittura e dell’organizzazione strutturale, infatti, il testo può essere considerato un *sistema dinamico complesso*. Come nella teoria del caos, esso rivela un proprio ordine interno, un’armonia, un ritmo che permettono la vita stessa

tende a strutturarsi in un organismo autoconsapevole. Tra il luglio e l'ottobre del 1827 Leopardi compila un indice che è un "sovratesto" pensato come principio di orientamento per percorrere i diversi livelli del suo "libro aumentato", che per la prima volta in occasione della stesura dell'indice viene "nominato" e "cognominato": *Zibaldone di pensieri*. Non si tratta però di un'operazione applicata al testo a posteriori: l'indicizzazione è il risultato di un lavoro di "etichettatura" progressiva che ha costeggiato la scrittura lungo la sua *estensione*.³²⁹ Un'idea di protoindicizzazione dello *Zibaldone* è rintracciabile già a partire dal gennaio del 1820, e anticipa in modo significativo l'intenzionalità progettuale di Leopardi: dopo aver scritto "caoticamente" per cento pagine Leopardi comincia a datare i propri pensieri (è l'8 gennaio 1820) e a impaginare il testo per favorire l'individuazione di blocchi tematici che saranno funzionali poi alla lemmatizzazione integrale dello *Zibaldone*.³³⁰

Tuttavia l'apparato paratestuale non fa dello scartafaccio un libro "prospettico", *tipografico*; gli indici, piuttosto, sono uno strumento di navigazione ipertestuale,³³¹ e l'operare di Leopardi conferma la sua vocazione polifocale. Leopardi *abita* la costruzione di un libro labirintico, che non è però un libro casuale o un agglomerato informe, non un groviglio di libri mancati. Un libro che rifiuta una logica costruttiva lineare, ma non un libro illogico: lo *Zibaldone* è un libro che facendosi prende forma, e che nella stratificazione plurale trova il grafico, l'immagine dei procedimenti logico-formali che costruiscono lo spazio della scrittura leopardiana.³³² La strategia di composizione adottata permette a Leopardi di

della scrittura: seguirla nella sua complessità equivale a cercare di dare una definizione dello *Zibaldone*, tentando di avvicinarsi al centro di un 'caos infinitamente pieno', dove caos può significare ordine e origine, e la pienezza infinita restituire gli indefiniti percorsi insiti nella scrittura, che sono lí nascosti, in una confusione solo apparente." (Ivi, p. 3).

³²⁹ Cfr. Fabiana Cacciapuoti, *In margine. L'indicizzazione*, in Ead., *Dentro lo Zibaldone*, cit., pp. 159-179.

³³⁰ Cfr. Fabiana Cacciapuoti, *La scrittura dello Zibaldone. Le prime cento pagine e l'inizio del progetto*, in Ivi, pp. 47-66.

³³¹ "Lo *Zibaldone* passerebbe quindi dallo statuto di *pre-testo* (un testo preparatorio per la scrittura di testi futuri) a quello di *iper-testo*. [...] Da questo intrecciarsi di percorsi mentali in campi diversi – cognitivo, metafisico, estetico, morale –, da questo utilizzare uno stesso brano come tappa possibile per più discorsi distinti, da questo sentire la necessità di organizzare la materia del pensare in una struttura indicizzante che consenta di dominarla, emerge l'immagine di un Leopardi modernissimo, la cui *forma mentis* sarebbe stata di *navigare* sul proprio pensiero come in una rete da lui stesso creata." (Perle Abbrugiati, *Lo Zibaldone e i suoi indici. Un castello dei pensieri incrociati*, in Fabiana Cacciapuoti, *Dentro lo Zibaldone*, cit., pp. 181-184: 184). L'interpretazione ipertestuale dello *Zibaldone* è stata assunta e discussa da molteplici prospettive nell'ambito del Convegno *Lo "Zibaldone" di Leopardi come ipertesto*, Atti del Convegno Internazionale, Barcellona, Universitat de Barcelona, 26-27 ottobre 2012, a cura di María de las Nieves Muñoz Muñoz, Olschki, Firenze 2013.

³³² "Le tecniche messe in atto da Leopardi rispondono alla fondamentale esigenza di conoscere la complessità testuale *durante l'elaborazione della propria scrittura*, ma la scelta e l'applicazione del metodo che contraddistingue la forma del testo zibaldonico equivalgono a un'idea filosofica di fondo che fornisce all'autore la chiave speculativa per attuare un processo logico-formale." (Fabiana Cacciapuoti, *La scrittura dello Zibaldone*, cit., p. 47).

“osservare il procedere del suo pensiero, per *pensare il proprio pensiero*”³³³, rivelando “l’emersione di una sintassi del pensiero che negli indici viene formalizzata”,³³⁴ e si struttura in un sistema di “sinapsi” tematiche e argomentative.³³⁵

L’indicizzazione, la lemmatizzazione, lo schedario, griglia semantica che connette le parole-chiave ai nuclei concettuali, il sistema della datazione che contribuisce a creare coordinate cronologico-tematiche, i rimandi intratestuali e le derivazioni genetiche interne, sono gli strumenti attraverso i quali Leopardi traccia, addentrandosi nella scrittura, una mappa che coincide col territorio, un reticolo combinatorio di percorsi possibili, “passaggi” che collegano i frammenti costruendo costellazioni di senso mobili. Si tratta di “metadati” che individuano nell’organismo del testo un principio strutturale, ma variabile e progressivo, dinamico, instabile, che si trasforma per aggregazione e assimilazione di materiali disomogenei, alimentato da un’energia che mentre accresce il sistema lo spinge verso la complessità.³³⁶ Seppure interpretabili entro una precisa tradizione di scrittura “privata”, e saldamente ancorati alla genealogia storica dei libri compositi, dei centoni di citazioni e di pensieri, dei diari e delle raccolte di *luoghi* utilizzate come “supporti” per la memoria, i “millepiani” dello *Zibaldone*, proprio perché appartenenti a delle serie testuali che li riconducono a forme pre- ed extra-tipografiche, osservati dal futuro, ovvero dal punto conclusivo della serie che li aggancia alla modernità avanzata, possono rappresentare l’intuizione di un “libro” che forza la linearità razionale in senso già post-tipografico.

6. Nel biennio che culmina con la stesura degli indici, quindi con la maturazione di un’idea complessiva di attraversamento dello *Zibaldone*, durante la fase più esposta della sua esistenza, in un momento in cui gli appare possibile lavorare in una dimensione pubblica, assorbita a fatica la vertigine dello *choc* metropolitano dovuto all’esperienza milanese, Giacomo Leopardi compila due antologie della letteratura italiana: una dedicata alla prosa, pubblicata nel 1827, l’altra alla poesia, licenziata un anno più tardi. Da uno dei possibili percorsi tracciati attraverso la stratigrafia dello *Zibaldone* Leopardi ricava il profilo di

³³³ Perle Abbrugiati, *Lo Zibaldone e i suoi indici*, cit., p. 181.

³³⁴ Ivi, p. 183.

³³⁵ Anche Anna Dolfi fa balenare l’ipotesi che l’organizzazione dello *Zibaldone*, le sue leggi interne, i raggruppamenti tematici, i percorsi argomentativi, le coppie oppostive, rappresentino una formalizzazione, seppure frammentaria, provvisoria, non sistematica, delle “strutture cognitive” del pensiero leopardiano: Anna Dolfi, *Le strutture cognitive dello “Zibaldone”*, in Ead., *Le verità necessarie. Leopardi e lo “Zibaldone”*, Mucchi, Modena 1995, pp. 9-34.

³³⁶ Cfr. Fabiana Cacciapuoti, *La forma della scrittura*, in Ead. *Dentro lo Zibaldone*, cit., pp. 67-123.

un'opera: il contatto con la pressione atmosferica dell'industria culturale fa solidificare una piccola porzione del flusso.

La collaborazione con l'editore Stella di Milano per un attimo sembra immergere l'intelligenza di Leopardi nella contemporaneità, sembra accordare il ritmo del suo pensiero a quello del presente, che altrimenti lo respinge presentandogli come vuota ed effimera *attualità*, e innescando la sua lucida e disperata critica della modernità.³³⁷ Leopardi ricava uno spazio di mediazione nel fronteggiarsi complice della Moda e della Morte, entrambe ugualmente impegnate “a disfare e a rimutare di continuo le cose di quaggiù”, nel vortice di una corsa verso la dissoluzione nella quale si affiancano e si spalleggiano. Dentro il nascente sistema editoriale, che sta per strutturarsi come una vera e propria “industria della Moda”, Leopardi si colloca con un'operazione che lavora alla dinamizzazione della memoria culturale, della quale la Morte, non diversamente da sua sorella che si vanta di averla abolita tra gli uomini, si dichiara “nemica capitale”.³³⁸ Leopardi, del resto, si muove sul crinale lungo il quale si apre una frattura: la sua stessa opera, nell'intreccio inestricabile di continuità e innovazione, incarna la “grande metamorfosi che la letteratura europea ha subito fra la seconda metà del Settecento e l'inizio dell'Ottocento”, esercitando una forma di strabismo culturale (l'erudizione classica e la poesia, la filologia e la filosofia antisistemica, i paralipomeni e il protoesistenzialismo, le forme tradizionali e il verso libero, il sistema dei generi e lo zibaldone, le lingue “morte” e la rivitalizzazione della lingua poetica, il classicismo e il romanticismo) che trasmette “l'impressione viva del cambiamento e l'immagine della sua violenza.”³³⁹ I “materiali estetici” portano impressa la traccia della storia umana, il lento trasformarsi delle strategie percettive e concettuali che organizzano l'esperienza del reale: “grazie alla propria forza plastica, l'arte traduce la continuità ideale di un'epoca nella continuità visibile di un sistema di segni, dando un aspetto sensibile alle permanenze e alle rotture radicali, proprio come la superficie terrestre fa col tempo geologico.”³⁴⁰

Le due cretomazie leopardiane si fanno impronta culturale di un'epoca e dei sommovimenti che la definiscono: seppure opere storiche che ripercorrono l'intera tradizione italiana (ed escludono accuratamente i viventi), sono lavori di critica contemporanea, di collaborazione all'oggi. Strappano Leopardi alla dimensione erudita e

³³⁷ Cfr. Amedeo Quondam, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*, II, *Produzione e consumo*, Einaudi, Torino 1983, pp. 555-686: 631-636.

³³⁸ Giacomo Leopardi, *Dialogo della Moda e della Morte*, in Id., *Operette morali*, a cura di Giorgio Ficari, con un saggio di Andrea Zanzotto, Mondadori, Milano 1988, pp. 56-60.

³³⁹ Guido Mazzoni, *Le forme dell'arte e la storia degli uomini*, in Id., *Sulla poesia moderna*, cit., pp. 9-42: 10.

³⁴⁰ Ivi, p. 12.

lo mettono faccia a faccia con il contesto presente, anche in riferimento alla dimensione internazionale.³⁴¹ La cretomazia della prosa è “un saggio e uno specchio della letteratura italiana”:³⁴² allineandoli Leopardi *inventa* i propri predecessori, individua prosatori e poeti che, venuti a contatto con la sua antologizzazione, vengono attratti in uno schema storico che si compie a partire dal suo epilogo.³⁴³ Ma ancora di più Leopardi inventa i propri contemporanei, definisce il presente nel quale culminano le linee che ha individuato, ricava una posizione e una legittimità per la propria idea critica, e una forza propulsiva per la propria attività poetica: “la *Crestomazia dei poeti* agisce soprattutto attivamente e proietta il suo influsso sul futuro dell’opera poetica leopardiana, della quale a volte anticipa in modo sorprendente scelte e situazioni nuove.”³⁴⁴

Alla presa della parola *lirica*, privata, intima, inattuale e, nella sostanza, inedita, si affianca la presa pubblica della parola, una parola relazionale, esposta, progettata come operazione editoriale compresa entro una strategia editoriale e rivolta programmaticamente a un pubblico.³⁴⁵ Leopardi forgia uno strumento “militante”, “un discorso critico, fatto di scelte e di sapienti discriminazioni e accostamenti”³⁴⁶ che determinano un’idea precisa della scrittura: esempi evidenti sono l’esclusione della poesia drammatica dalla cretomazia poetica, in favore di un’impronta lirica che disegna la galassia dei “minori”, oppure l’orientamento che guida la scelta verso una poesia di intonazione filosofica. Secondo un progetto critico animato dallo sforzo di “dare, come in effetti diede, alla sua *Crestomazia*, tanto della prosa quanto della poesia, il carattere armonico di un’opera d’arte.”³⁴⁷ Il disegno antologico diventa una scrittura saggistica attivata attraverso un lavoro interstiziale, che agisce sul paratesto, utilizzando “titoli che spesso sono un commento

³⁴¹ “Già in tutte le lingue colte abbiamo di così fatti libri.” (Giacomo Leopardi, *Ai lettori*, in Id., *Crestomazia italiana. La prosa*, introduzione e note di Giulio Bollati, Einaudi, Torino 1968, pp. 3-5: 3). Anche l’idea di compilare una cretomazia poetica è “tenuta in tutti i migliori libri di tal genere pubblicati in lingua francese, inglese e altre, e approvata per buona dal consenso dei letterati di quelle nazioni.” (Giacomo Leopardi, *Ai lettori*, in Id., *Crestomazia italiana. La poesia*, introduzione e note di Giuseppe Savoca, Einaudi, Torino 1968, pp. 3-4: 3).

³⁴² Giacomo Leopardi, *Ai lettori*, in Id., *Crestomazia italiana. La prosa*, cit., p. 3.

³⁴³ “Nel vocabolario critico, la parola *precursore* è indispensabile, ma bisognerebbe purificarla da ogni significato di polemica o di rivalità. Il fatto si è che ogni scrittore *crea* i suoi precursori. La sua opera modifica la nostra concezione del passato, come modificherà il futuro.” (Jorge Luis Borges, *Kafka e i suoi precursori*, da *Altre inquisizioni*, in Id., *Tutte le opere*, cit., pp. 1007-1009: 1009. La raccolta di saggi *Altre inquisizioni* è stata pubblicata per la prima volta nel 1952).

³⁴⁴ Giuseppe Savoca, *Introduzione*, in Giacomo Leopardi, *Crestomazia italiana. La poesia*, cit., pp. VII-XXVII: XI.

³⁴⁵ “Io ho voluto che questo libro servisse sí ai giovani italiani studiosi dell’arte dello scrivere, e sí agli stranieri che vogliono esercitarsi nella lingua nostra”. (Giacomo Leopardi, *Ai lettori*, in Id., *Crestomazia italiana. La prosa*, cit. p. 3). Più avanti si legge che il proposito dell’autore è stato che la cretomazia “dilettasse e giovasse, non solo ai giovani, ma anche agli uomini fatti; e non solo agli studiosi dell’arte dello scrivere, o della lingua, ma a ogni sorte di lettori.” (Ivi, p. 4). L’individuazione di un pubblico specializzato viene “temperata” dal *topos* editoriale che afferma l’ambizione di parlare a un pubblico generalista.

³⁴⁶ Giuseppe Savoca, *Introduzione*, cit. p. XIX.

³⁴⁷ Ivi, p. XX.

estetico e morale, e che indicano la direzione critica verso cui si orienta l'attenzione dell'antologista",³⁴⁸ oppure che si dispiega nel montaggio, nella capacità leopardiana di "tagliare e accostare i brani in modo da dare a essi una notevole organicità interna e armonia reciproca."³⁴⁹

Il montaggio critico-creativo operato da Leopardi sul corpo della tradizione resta attivo come archetipo di un'attitudine conoscitiva "ibrida" che attraversa sotterraneamente la modernità per riaffiorare con forza nella sua fase tarda. Oltre alla riforma delle forme metriche e ritmiche, oltre alla riconfigurazione del sistema dei generi, oltre alla rigenerazione della scrittura in prosa, Leopardi consegna al futuro l'antologia come "forma letteraria", prefigurata e contenuta nell'ipertesto dello *Zibladone*, in grado di operare una sintesi tra l'elaborazione di un disegno critico e l'attuazione di un progetto espressivo.

³⁴⁸ Ivi, p. XXI.

³⁴⁹ Ivi, p. XX.

1. Il movimento di dissoluzione della galassia Gutenberg è avvertito e registrato precocemente nel Novecento anche da una posizione periferica e “subalterna” come quella italiana. Sulla soglia del secolo il libro appare fragile ed esposto, a rischio di marginalizzazione entro il sistema dei media, e soggetto a una conflittuale normalizzazione entro il sistema economico. Merce anomala, impasto di materiale e immateriale, anche quando è frutto di studiate strategie commerciali il libro si piazza sempre di traverso sui banchi del mercato. La sua crisi è consustanziale alla sua configurazione originaria, come scrive Giuseppe A. Borgese nel 1911: “l’industria del libro è in crisi un po’ dappertutto, e suppongo sia stata più o meno in crisi in tutte le epoche, essendo la sua condizione di vita fra le più singolari che si possano immaginare.”³⁵⁰ Seppure tra contraddittorie espansioni e contrazioni, e sullo sfondo di una crescita costante del diluvio di carta stampata, il Novecento racconta la storia di una crisi permanente del libro, fino al paradosso attuale di una scomparsa per eccesso di presenza.

Nell’esplosione quantitativa della produzione testuale Borgese avverte il livellamento della qualità, il frazionamento dell’attenzione, e l’incapacità dei molti “discorsi” circolanti di coagularsi nella struttura concettuale necessaria alla forma-libro. Il libro si disperde nell’estensione del contesto e nella contiguità rispetto agli altri media, e alle altre merci, tanto che per “salvarlo” si invoca una “vergognosa legge protezionistica che equiparasse la letteratura ai formaggi e ai salami. E forse il secolo XX ci arriverà.” Ci è arrivato vicino, di fatto diluendo il significato del libro nella semiotica delle merci. Borgese lamenta che la crisi del libro sia discussa senza tenere conto del valore letterario dei libri, e delle differenze qualitative.³⁵¹ Ciò avviene perché la grammatica del sistema mediale non percepisce la specificità della letteratura e del suo *valore*, in quanto è sostanzialmente indipendente dai contenuti: riprendendo ancora la più celebre affermazione di McLuhan, *il medium*, la sua funzione sociale, la sua organizzazione concettuale, i suoi effetti percettivi e cognitivi, il sistema economico nel quale è inserito, determinano non solo la ricezione, ma il significato stesso e quindi il contenuto del *messaggio*.³⁵²

³⁵⁰ Giuseppe A. Borgese, *La crisi del libro*, in Id., *La vita e il libro*, seconda serie con un epilogo, Fratelli Bocca, Torino-Milano-Roma 1911, pp. 377-386: 377.

³⁵¹ “La letteratura italiana d’oggi è proprio così contenta di se stessa da credere non le rimanga altro che percepire i suoi diritti in contanti? Non crede di doversi sottoporre a un esame di coscienza e a una fanatica furia di rinnovamento?” (Ivi, p. 386).

³⁵² “Gli effetti della tecnologia non si verificano infatti al livello delle opinioni o dei concetti, ma alterano costantemente, e senza incontrare resistenza, le reazioni sensoriali o le forme di percezione. Soltanto l’artista

Il secolo XX annunciato da Borgese si dispone da subito ad accogliere una serie di tentativi di riorganizzazione e ricomposizione dei frammenti di senso nei quali si è polverizzato il libro. La critica che, come quella di Borgese, si esercita nel vortice di una crisi permanente, crisi non solo diagnosticata ma spesso invocata come elemento di rottura e di liquidazione di aderenze ed eredità ingombranti e paralizzanti, si presenta come un'attività *antologica* che opera sezioni e aggregazioni nel corpo in movimento della produzione dei significati, proponendo così sempre provvisorie mappature del presente. L'antologia, in quanto tipologia discorsiva e prodotto editoriale, incontra il favore del pubblico perché soddisfa "un bisogno d'orientamento rapido ed esatto che presuppone tutto un lavoro di scelta essenziale; e anche una propensione concreta verso questioni critiche trattate *per exempla...*".³⁵³ Ma soprattutto la struttura concettuale dell'antologia intercetta una "intima indole" della cultura novecentesca, sempre più sensibile alle interrelazioni, alle serie, alle prospettive multiple, a una modalità di conoscenza non lineare e già "ipertestuale": "quell'acuto tendere, e continuo tendere, della situazione a mostrarsi nel gioco complesso e variato di tutte le possibili prospettive che a essa si aprono, a vedersi sempre in rapporto a 'qualche cosa d'altro', dico all'inquietudine dei riflessi tra ciò che fu *prima* in una luce nuova e ciò che verrà *poi* in una ipotesi di continuità: infine a fare immediatamente storia di sé."³⁵⁴

L'antologia è un gesto critico che contiene una pratica di assunzione del passato nel presente: un ordine significativo dispone il passato in funzione di un discorso presente, aperto sul futuro. L'antologia agisce secondo un duplice movimento che mentre fa contemporaneo il passato blocca il presente in un'ipotesi interpretativa, storicizzando la contemporaneità: "la posizione relativa dell'antologizzatore rispetto agli antologizzati obbliga il primo a interpretare il proprio secolo (o comunque il periodo considerato) come snodo tra un passato che straripa nel presente e un futuro in costruzione."³⁵⁵

2. Il Novecento è attraversato, fin dai suoi primi anni, da una tensione a catturare la simultaneità delle proprie espressioni artistiche facendone storia. Tanto che l'interprete

(quello autentico) può essere in grado di fronteggiare impunemente la tecnologia, e questo perché la sua esperienza lo rende in qualche modo consapevole dei mutamenti che intervengono nella percezione sensoriale." (Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, cit., p. 39).

³⁵³ Luciano Anceschi, *Introduzione*, in Luciano Anceschi, Sergio Antonielli, *Lirica del Novecento. Antologia di poesia italiana*, Vallecchi, Firenze 1953, pp. VII-CIV: VII.

³⁵⁴ Ibid.

³⁵⁵ Niccolò Scaffai, *Altri canzonieri. Sulle antologie della poesia italiana (1903-2005)*, cit., p. 59.

“deve cautelarsi anzitutto dal rischio, abbondantemente attestato dalla saggistica militante, di ontologizzare la categoria di ‘Novecento’ poetico.”³⁵⁶

Già nel 1920, all’inizio di un secolo che ha trovato nel conflitto mondiale un primo, lacerante momento di autocoscienza, l’antologia *Poeti d’oggi*, curata da Giovanni Papini e da Pietro Pancrazi, si presenta come “un’antologia di Novecentisti, cioè di quelli che son giunti all’esistenza letteraria mentre finiva la celebre Trinità della seconda metà dell’Ottocento.”³⁵⁷ Il libro, rifacendosi esplicitamente ai *Poètes d’aujourd’hui* di van Béver e Léautaud, antologia del simbolismo francese pubblicata a Parigi allo scoccare del secolo, disegna un panorama programmaticamente contemporaneo, nel segno della discontinuità rispetto alla tradizione recente. L’esclusione di Carducci, Pascoli e D’Annunzio traccia un solco che isola il presente, disconosce paternità e precedenze, esorcizza l’*angoscia dell’influenza*.³⁵⁸ Nonostante i compilatori dichiarino, inaugurando il più ostinato dei *topoi* antologici, di non voler “imporre ai lettori una *loro* interpretazione della letteratura italiana ultima”, bensì di “offrire un campionario di materiali rappresentativi, scelti col massimo

³⁵⁶ Pier Vincenzo Mengaldo, *Introduzione*, in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 1978, pp. XI-LXXVII: XXXVII. Mengaldo segnala per la prima volta questa tendenza nella recensione/saggio *Un panorama della poesia italiana contemporanea*, dedicata alla *Poesia del Novecento* di Edoardo Sanguineti, pubblicata su “Strumenti critici” nel febbraio del 1971 e poi riproposta nel suo *La tradizione del Novecento*, prima serie, Bollati Boringhieri, Torino 1996 (in prima edizione nel 1975 per Feltrinelli), pp. 116-134: 122. “Sanguineti sembra infatti ereditare da una tipica tradizione di critica ‘fiancheggiatrice’ delle esperienze novecentesche, la tendenza a ontologizzare la categoria di ‘Novecento’, che finisce per predeterminare la ricerca di ciò che in effetti è avvenuto: semplificazione e apriorismo tanto più evidenti se, come qui, il punto di riferimento è una poetica d’avanguardia, costituzionalmente votata a far coincidere l’idea di ciò che è ‘moderno’ con le prefigurazioni e profezie di se stessa. E una volta data l’idea astratta di Novecento, bisogna pure proiettarla sulla mappa storica, e chiedersi quando e con chi il Novecento sia incominciato. Ora simili questioni di uovo e di gallina possono anche avere una loro funzione polemica o strategica, ma in nessun modo diventano nozioni storiografiche serie.”

³⁵⁷ Giovanni Papini e Pietro Pancrazi, *Avvertenza*, in *Poeti d’oggi (1900-1920)*, antologia compilata da Giovanni Papini e Pietro Pancrazi con notizie biografiche e bibliografiche, Vallecchi, Firenze 1920, pp. 7-14: 9. La ristampa dell’antologia edita da Crocetti nel 1996, a cura di Alessandro Romanello, con una premessa di Franco Buffoni, contiene una serie di apparati che consentono di inquadrare filologicamente la genesi dell’antologia e il suo contesto di incubazione. L’introduzione di Romanello, oltre a imbastire una dettagliata ricostruzione storica, *situa* la riedizione, patrocinata da un poeta-critico come Buffoni, nell’ambito del clima poetico e critico di fine secolo: interpreta il “taglio” operato da Papini e Pancrazi evidenziandone la portata inaugurale e già riassuntiva, compendio di un secolo giovanissimo precocemente storicizzato, e allo stesso tempo marcandone il significato di “riduzione” dei possibili novecenteschi, alla quale proprio le *riaperture* praticate a ridosso del terzo millennio tentano di rispondere. “Celebrando l’apoteosi del frammento lirico (forma espressiva privilegiata, non dimentichiamolo, di un’avanguardia quale quella vociana protesa alla ricerca disperata di un ordine, di una tradizione), i *Poeti d’oggi* finivano per consegnarlo di fatto nelle mani notarili degli storici della letteratura, proprio quando sul piano concreto della fenomenologia letteraria venivano liquidati dal *rappel à l’ordre* succeduto allo *choc* della guerra il sogno primonovecentesco della letteratura come prassi vitale, la bruciante commistione di psicologia e forma tesa a rintracciare l’unità problematica dell’individuo nel deserto della società contemporanea.” (Alessandro Romanello, *Introduzione*, in *Poeti d’oggi*, antologia compilata da Giovanni Papini e Pietro Pancrazi, Crocetti, Milano 1996, pp. 9-32: 30).

³⁵⁸ Il sintagma deriva dal titolo del celebre libro nel quale Harold Bloom individua sei declinazioni dell’influenza poetica, ovvero sei modelli di *presenza* della tradizione nella prassi della scrittura creativa. Cfr. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, London-Oxford-New York 1973.

d'onestà e di giustizia, che possa servire a chi volesse, al di fuori delle picche e cricche dei gruppi recenti e divisi, farsi un'idea approssimativa delle forme e delle linee del movimento poetico di questi vent'anni",³⁵⁹ l'antologia rappresenta un gesto critico deciso, una perentoria "presa della parola". Un'apertura agonistica che non manca di destabilizzare l'ambiente letterario, come del resto i compilatori avevano previsto, andando incontro alle critiche già dalla soglia della loro *avvertenza*: "Noi siamo rassegnati fin d'ora alla scontentezza che accoglierà questo lavoro e potremmo benissimo, senza ricorrere a nessuna mantica, scrivere per filo e per segno la maggior parte delle critiche, maligne o benevolenti, che ci saranno indirizzate dai Mirmidoni e dagli Esarchi della letteratura italiana."³⁶⁰ La premessa all'antologia è percorsa da una scaltra professione di equanimità, smentita dalla chiusa finale, che rivendica la volontà critica di generare attrito e fuggire l'unanimità: "se poi non avremo contentato nessuno ci consoleremo assai piú facilmente che se ci accadesse, ci guardi il Musagete, di aver soddisfatto l'universale."³⁶¹

L'eco polemica predetta e per ciò stesso provocata dai compilatori giunge fino al 1922, quando Giacomo Debenedetti, a Torino, inaugurando con alcune *Constatazioni* la rivista "Primo Tempo" nomina l'antologia ricordando che "come si vide raccolto il fiore dei nostri quarantasei poeti che sarebbe come dire il fiore della nostra stessa poesia, allora furono cominciati a udire da tutte le parti lamenti e querele e discorsi pieni di malinconia."³⁶² Questo coro di lamenti è destinato a diventare, nel corso del Novecento, una melodia familiare, puntualmente eseguita al comparire di ogni nuovo tentativo antologico.

Dietro la sottolineatura della quantificazione brutale proposta dall'antologia Debenedetti nasconde diverse ironie. I nostri "quarantasei poeti" sembrano un'eco dei manzoniani

³⁵⁹ Giovanni Papini e Pietro Pancrazi, *Avvertenza*, cit., p. 10.

³⁶⁰ Ivi, pp. 7-8.

³⁶¹ Ivi, p. 14. La spavalda sicurezza della selezione tuttavia viene notevolmente ridimensionata quando nel 1925 Papini e Pancrazi allestiscono una seconda edizione rivista dell'antologia, pubblicata ancora da Vallecchi, e decisamente sensibile sia alle critiche sollevate dalla prima edizione, sia alle "novità" imposte dal mutato clima culturale e politico. La necessità di rimediare ad alcune esclusioni fortemente contestate costringe i curatori ad allargare il canone, e quindi a "guastare le proporzioni interne dell'antologia" e a "comprometterne la compattezza e la coerenza" (così Franco Buffoni nella *Premessa* alla citata riedizione Crocetti, p. 7). Delle modificazioni e delle aggiunte intervenute a deformare l'architettura dell'antologia dà conto Alessandro Romanello nella *Appendice* e nelle *Note all'Appendice* della riedizione Crocetti, pp. 347-356. Romanello cita dalla *Seconda avvertenza ai Poeti d'oggi* 1925 alcune frasi molto eloquenti: "Hanno dato noia specialmente – e si capisce perché – l'esclusioni. A queste abbiamo, in gran parte, rimediato. [...] Le aggiunte ci permettono di poter dire con maggiore certezza che abbiamo spinto l'amore dell'obiettività storica e il terrore dell'ingiustizia a quegli estremi confini al di là dei quali si stendono i vasti regni dell'ingenuità, dell'indulgenza e del ridicolo." (Ivi, p. 347).

³⁶² Giacomo Debenedetti, *Constatazioni*, in Franco Contorbis, «Primo Tempo» 1922-1923, Celuc, Milano 1972, p. 71. Il saggio è stato pubblicato per la prima volta su "Primo Tempo", I, 15 maggio 1922.

“venticinque lettori”:³⁶³ la sproporzione del numero produce già un effetto di affollamento, premonitore rispetto all’alluvione poetica che inonderà il campo letterario nella seconda metà del secolo. La prima ironia quindi, più indulgente, è rivolta alla prassi antologica e alla sua pretesa di fissare con precisione numerica e nettezza di confini l’essenza della poesia di un luogo e di un momento. Il critico *discorsivo* che Debenedetti diventerà fa affiorare una diffidenza latente per il genere, che anticipa il rifiuto “metodologico” di estrarre dalla perpetua provvisorietà del senso e dalla nebulosa dei materiali estetici giudizi definitivi e partizioni nette.

Ma l’ironia di Debenedetti si appunta anche sui queruli denigratori dei *tempi che corrono*: individua cioè da subito il conflitto che si accende inevitabile intorno alla scelta critica come gesto parziale e necessariamente fondato sulla dinamica esclusione/inclusione. Quando la critica si esercita sul presente il risultato è sempre determinato dalla posizione del critico, dalla sua *situazione* all’interno del campo di forze che fanno la contemporaneità. La *fisiologia della critica* di Thibaudet, saggista che Debedetti segue da vicino durante il suo apprendistato, contrappone una critica classica, che si misura con un patrimonio di scelte già fatte e valori consolidati, a una “critica del giorno” che va alla scoperta di “un mondo letterario presente, in cui la scelta non è stata ancora fatta”. Una critica che si incarica di “aiutare il presente a formularsi, ma non di fare la scelta nell’immediato né di porsi nel punto di vista del passato”. La partizione operata nel campo del presente è sempre un’apertura dialogica, un coagulo provvisorio, e una presa di posizione polemica; un giudizio iniziale, che non può forzare le possibilità del presente in una direzione conclusiva:

³⁶³ Come ha fatto notare Salvatore Silvano Nigro, lo scherzo numerologico di Manzoni percorreva diversi “gradi di ironia e di divertita autoironia”. Decisivo, tra i molti sottotesti del passaggio manzoniano, il riferimento biblico al profeta Ezechiele (8, 16), che riecheggia nel *Memoriale ai milanesi* di Carlo Borromeo: “Ezechiël [...] vide quei venticinque uomini, che avevano voltato le spalle al tempio e la faccia a oriente e godevano il sole. Non vi pare, o figliuoli, che in un certo modo a guisa di questi siano tutti quelli che, voltate le spalle a Dio, si daranno a godere il mondo [...]?” (Salvatore Silvano Nigro, *La tabacchiera di don Lisander. Saggio sui “Promessi sposi”*, Einaudi, Torino 1996, p. 30). Dopo aver ricordato anche il computo delle ore che un pazzo dedica in un anno alle attività morali, calcolate da Daniello Bartoli nella sua *Geografia trasportata al morale*, Nigro riassume: “Venticinque ore sante. Venticinque lettori ‘pazzi’. E ancora, dentro la favola del romanzo: le venticinque berlinghe di un debito con il curato; i venticinque scudi di una multa; i venticinque giorni di un contagio di peste; i venticinque anni di una Monaca giunta al punto. Oppure, moltiplicando per due, tra climaterio e stringicuore: i cinquanta’anni di un curato, che inciampa nel malincontro; di un servitore, che muore per salvare il padrone; di un Conte, al culmine di una carriera di delitti.” (Ivi, p. 31). La traccia biblica riposta nell’ironia manzoniana difficilmente sarà sfuggita a Debenedetti: il “figlio del ghetto” (così Giacomo Noventa apostrofa Debenedetti nel dialogo *I calzoni di Beethoven*) che nel 1924 avrebbe pronunciato al circolo di cultura ebraica di Torino le “cinque conferenze sui profeti”, ovvero l’incipit occulto di tutta la sua critica. Si veda: Giacomo Debenedetti, *Profeti. Cinque conferenze del 1924*, a cura di Giuliana Citton, con un saggio introduttivo di Cesare Segre, Mondadori, Milano 1998. Sulla radice profetica della critica e della scrittura debenedettiana cfr. Paolo Gervasi, *Scritture della persuasione*, in Id., *La forma dell’eresia*, cit., pp. 221-261; Paolo Gervasi, *La parola dislocata. Profezia come presenza del futuro*, in *Futuro italiano. Scritture del tempo a venire*, a cura di Alessandro Benassi, Fabrizio Bondi, Serena Pezzini, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 2012, pp. 56-75.

“non c'è bisogno di aiutare gli uomini a morire. Ma ci vuole una buona donna di levatrice per aiutarli a nascere, delle donne meno buone per aiutarli a vivere, dei medici per ritardare la loro morte.”³⁶⁴

La poesia esiste nella dimensione della possibilità, non in quella della certezza. “La poesia è sempre incompiuta”, scriverà Enzensberger nella sua indagine sul *linguaggio mondiale della poesia moderna*: “è un torso le cui membra giacciono nel futuro. Essa non è priva di compiti, di possibilità, di tradizione. Non spetta alla critica decidere se avrà forze sufficienti per accogliere questa sfida, perché non spetta alla critica pronunciare prognosi od oroscopi, ma soltanto fare il punto della situazione. Il futuro della poesia moderna è nelle mani degli sconosciuti che lo scriveranno.”³⁶⁵ La critica non può disegnare i tratti di quel volto sconosciuto, può solo contribuire a creare le condizioni perché possano affiorare, e impegnarsi a riconoscerli quando si manifestano.

Partecipare alla formulazione del presente comporta una responsabilità: il critico, secondo George Steiner, deve aprire uno spazio di differenza tra il contemporaneo che è il campo di forze entro il quale si decidono gli sviluppi dell'umanità e l'immediato che “perseguita il recensore”. Il critico non valuta soltanto i progressi tecnici e stilistici o le sfumature contenutistiche, ma si chiede di un'opera “che cosa porta o che cosa sottrae alle riserve impoverite dell'intelligenza morale. Qual è la misura dell'uomo che quest'opera propone?”³⁶⁶ La poesia è un processo declinato al futuro, e il critico può osservarla nel suo tendere verso la nascita, nel suo *protendersi*, staccandosi dal buio. Gianfranco Contini chiede al lettore di supporre “che la poesia sia un futuro, un valore del dover-essere che tende all'essere; sforzatevi di sorprenderla non a partire dalla sua nascita [...], ma nel suo avvento fino alla sua nascita; e avrete tracciato i rapporti della poesia alla vita che la produce in una considerazione globale dei valori futuri che potreste anche chiamare critica religiosa.”³⁶⁷ La compartecipazione “religiosa”, perché fondata su una fiducia nell'avvenire, e perfino nell'*avvento*, della poesia, alla definizione dei valori futuri è il contributo nuovo che la mutata condizione del sistema dei saperi e del campo culturale richiede alla critica nel corso del Novecento.

³⁶⁴ Albert Thibaudet, *La fisiologia della critica*, a cura di Gianpiero Ghini, con una lettera di Luciano Anceschi, Alinea, Firenze 1988, pp. 47-48.

³⁶⁵ Hans Magnus Enzensberger, *Il linguaggio mondiale della poesia moderna*, cit., p. 148.

³⁶⁶ George Steiner, *Humanae litterae*, in Id., *Linguaggio e silenzio*, cit., pp. 17-26: 24.

³⁶⁷ Gianfranco Contini, *Introduction à l'étude de la littérature italienne contemporaine*, in *Altri esercizi (1942-1971)*, Einaudi, Torino 1972, pp. 235-265. Lo scritto è stato pubblicato per la prima volta nel 1944 sul fascicolo 4 della rivista ginevrina “Lettres”. Si cita dalla traduzione italiana di Daniele Giglioli, *Pedagogia della forma*, in Gianfranco Contini, *Dove va la cultura europea? Relazione sulle cose di Ginevra*, a cura di Luca Baranelli, con un saggio di Daniele Giglioli, Quodlibet, Macerata 2012, pp. 43-57: 56.

3. La collaborazione al presente passa, lo si è visto, attraverso l'individuazione di punti di rottura rispetto alla tradizione. Nel Novecento la prassi antologica separa con decisione alcuni testi cronologicamente e/o esteticamente reputati *recentiores* dal corpo compatto della letteratura, puntando sulla discontinuità e introducendo il concetto critico di "novità". *Scrittori nuovi* sono quelli selezionati da Falqui e Vittorini per la compilazione di un'antologia che segna un secondo atto di nascita del Novecento, stavolta sul versante della prosa. Proprio come Papini e Pancrazi avevano escluso le Tre Corone della poesia italiana tra i due secoli, Falqui e Vittorini escludono i maestri della prosa, pur riconoscendo una loro importanza fondata proprio sull'inattualità, che li rende impassibili di fronte alle bufere storiche, ma anche impermeabili agli elementi di rottura e di innovazione. Del resto l'antologia esclude accuratamente anche la *pars destruens* del movimento di rinnovamento della prosa italiana: le diverse esperienze d'avanguardia, che hanno aggredito e *decostruito* i moduli di lunga tradizione, vengono presupposte ma ignorate, per lasciare spazio agli scrittori che intervengono a *ricostruire* un panorama disorganico di tentativi e frammenti.³⁶⁸ *Scrittori nuovi* viene presentato da Giovanni Battista Angioletti come un volume "tutto fatto di documenti", all'interno del quale "viene per la prima volta in questi ultimi decenni applicato in maniera rigorosa e tuttavia generosa il concetto di *novità* in letteratura."³⁶⁹ Senza applicare distinzioni di tendenza o di scuola (è il *topos* dell'imperturbabilità rispetto alle categorie esistenti, riflesso condizionato del prefatore di antologie), l'antologia si propone come apertura sugli sviluppi possibili, cogliendo anche l'importanza di scritture embrionali e di esiti espressivi molto precoci: tra i prosatori viene antologizzato Roberto Longhi, che con un solo libro all'attivo si impone subito all'attenzione della critica per le qualità formali del suo metodo.

Come aveva notato precocemente Emilio Cecchi parlando del *Piero della Francesca*, la critica di Longhi è incorporata nell'esperienza dell'opera, è critica non solo *autobiografica* ma anche concreta, legata alle occasioni materiali della fruizione e della creazione: "non soltanto dà i risultati delle sue indagini; ma trasporta dalla pagina del taccuino le sensazioni da cui

³⁶⁸ Si tratta, naturalmente, anche di una scelta che afferma una certa idea di "autonomia" del letterario, coerentemente con il clima di "ritorno all'ordine" nel quale matura l'antologia, e con una funzione repressiva rispetto agli esperimenti di ibridazione e contaminazione che hanno attraversato i primi due decenni del Novecento: "Ma mi sia consentito ricordare che gli scrittori nuovi, compiendo una rivoluzione che, per essere stata silenziosa, non sarà meno memorabile, intendono di essere soprattutto artisti, laddove i loro predecessori si compiacevano di essere moralisti, predicatori, estetizzanti, psicologisti, edonisti, ecc." (Giovanni Battista Angioletti, *Prefazione a Scrittori nuovi. Antologia contemporanea italiana*, a cura di Enrico Falqui e Elio Vittorini, prefazione di Giovanni Battista Angioletti, Carabba, Lanciano 1930, p. V).

³⁶⁹ *Ivi*, p. III.

mosse; e l'accento originario di queste, è come un ricordo ingenuo, quasi campestre, tra i fogli del volume erudito.”³⁷⁰ Molti anni più tardi, salutando nel 1964 la ristampa del *Piero della Francesca* Contini sancisce una verità ormai acquisita: il libro è “un classico delle lettere contemporanee, che ripropone anche l'intero problema d'uno dei massimi prosatori, tutto versato, peraltro, fuori dei ‘generi’ autonomi.”³⁷¹ L'epifania di Longhi è una rivelazione della destabilizzazione che sta per travolgere le distinzioni rigorose tra tipologie discorsive, e costringe a riconoscere, insieme al valore conoscitivo dello *stile*, le potenzialità estetiche connesse alle pratiche di ibridazione.

Col *Piero* Longhi dismette il mascheramento del conoscitore e dello specialista e accetta l'irrevocabilità della propria vocazione di scrittore. Mostrando una scrittura la cui efficacia risiede proprio nella forza di attraversamento dei confini: tra critica e “poesia”, e tra linguaggio visivo e linguaggio verbale. In Longhi l'impulso alla scrittura nasce dalle esigenze della ricerca critica, “l'istanza di verità mosse prima che l'istanza di bellezza, l'avvio fu scientifico.”³⁷² Parla anche di sé, Contini, del nucleo espressivo della propria scrittura e della sua validità conoscitiva, quando afferma che Longhi è “l'esemplare più autorevole dell'uomo di scienza approdato per necessità ad alte responsabilità espressive; anche se occorra concedere che l'istanza di verità sulla bellezza trapassi più agilmente, per mimesi dell'oggetto, in istanza di bellezza.”³⁷³

Anche Giacomo Debenedetti è stato attratto precocemente dalle promesse di prossimità della critica longhiana, che faceva balenare la possibilità di una trascrizione integrale dell'oggetto di studio, e autorizzava la tensione verso la creazione di un *equivalente verbale* dell'opera di partenza:³⁷⁴ “a me, per farmi credere in questo libro, basta lo stile in cui è scritto: che garantisce senz'altro sulla bontà e attendibilità delle idee che esso espone.”³⁷⁵

³⁷⁰ Emilio Cecchi, *Roberto Longhi scrittore*, in Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini, Mondadori, Milano 1973, pp. XXV-XXI: XXX. Il saggio di Cecchi è stato pubblicato per la prima su “La Fiera Letteraria”, 1 luglio 1928, e poi raccolto in Emilio Cecchi, *Letteratura italiana del Novecento*, Mondadori, Milano 1972, pp. 1249-1253.

³⁷¹ Gianfranco Contini, *Per la ristampa del “Piero”*, in Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, cit., pp. LIII-LVII: LIII. Il saggio di Contini è stato pubblicato per la prima volta sul “Corriere della Sera”, 2 febbraio 1964, e poi raccolto in *Altri esercizi (1942-1971)*, cit., pp. 123-126. Di Contini su Longhi si può vedere anche: *Sul metodo di Roberto Longhi*, in Ivi, cit. pp. 101-113 (già in “Belfagor”, 2, 1949); *Memoria di Roberto Longhi*, in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Einaudi, Torino 1989, pp. 347-368 (già in “Celebrazioni Lincee”, 71, 1973).

³⁷² Gianfranco Contini, *Per la ristampa del “Piero”*, cit., p. LIII.

³⁷³ Ivi, p. LVII.

³⁷⁴ “Longhi era di quei maestri di prepotente invenzione fantastica, capaci di trasmettere attraverso la lucida perfezione scientifica del risultato critico, e della conseguente formula e metafora letteraria, tutta la novità imprevista, lo scandalo, il disordine, il buio non-stile della propria originale esperienza creativa. [...] Intratteneva con l'arte un ambiguo rapporto di fascinazione reciproca: un dare e avere mimetico, che guidato da leggi metodiche non cessava per questo di trovare i suoi ultimi presupposti, il suo ossigeno naturale, 150

La scrittura di Longhi, capace di narrativizzare l'istante bloccato della pittura, di scorrere come uno sguardo sulle superfici, e di attraversare le superfici per restituire la profondità storica delle forme, ha un potenziale significato "mediale" in quanto si colloca all'incrocio tra diversi linguaggi, denunciando immediatamente la critica come luogo di frontiera e spazio disponibile alle ibridazioni.³⁷⁶ La critica di Longhi esperisce un complessivo riposizionamento dei sensi, riscrive i rapporti nella gerarchia delle modalità percettive, contribuendo alla rinegoziazione del dominio del visivo connessa al crepuscolo dell'uomo tipografico: le *ekphraseis* longhiane introducono in una dimensione "tattile", evocando la possibilità di un'immersione sensoriale integrale, e non solo visiva, nel contesto figurativo. Del resto McLuhan spiega il problema del posizionamento reciproco dei sensi connesso alle innovazioni medialità ricorrendo alle formulazioni storico-artistiche di Wölfflin e Hildebrand.³⁷⁷ Hildebrand, in particolare, "aveva dimostrato come la tattilità fosse una

solamente nel proprio mistero." (Cesare Garboli, Longhi, in Id., *Falbalas. Immagini del Novecento*, Garzanti, Milano 1990, pp. 29-34: 30; già in "Nuovi Argomenti", nuova serie, 18, aprile-giugno 1970).

³⁷⁵ Debenedetti reagisce alla pubblicazione del *Piero della Francesca* di Longhi con una recensione scritta nel 1927, forse una lettera/saggio spedita direttamente a Longhi, ma rimasta inedita, e conservata col titolo *Relazione sul Piero della Francesca* nel Fondo Debenedetti dell'Archivio Bonsanti, al Gabinetto Viessesux di Firenze (scatola XV, inserto 2). Un appunto, probabilmente di mano di Renata Debenedetti, porta la dicitura "Recensione al Piero della Francesca di Longhi". Si tratta di una ventina di pagine manoscritte, inchiostro nero e matita, dilavate e graffiate da correzioni, cassature, spostamenti, riscritture, sovrapposizioni. La stratificazione dello scartafaccio non sempre consente di stabilire con certezza la volontà finale dell'autore: ma è comunque possibile ricostruire un testo che, seppure conflittualmente, è esistito nell'intelligenza di Debenedetti, ha trovato una sua vita, seppure contrastata, sulla pagina, e infine è arrivato, in una forma che si può ipotizzare solo per approssimazione, nelle mani di Longhi: così almeno occorre supporre da una lettera, anch'essa inedita, che Mario Soldati invia a Debenedetti da Roma il 9 dicembre del 1927. Scrive Soldati: "ho saputo da Cecchi che Longhi ha ricevuto la tua lettera o articolo e che è stato lusingato dalle molte osservazioni fini che hai fatto al suo libro."

³⁷⁶ "Del capolavoro, o del grande lavoro, il libro di Longhi ha anche un contrassegno esterno che, per essere esterno, non è meno sicuro: almeno nel novantanove per cento dei casi. Ed è l'imprevedibilità. Non tanto perché dalle ricerche e da tutta l'attività del Longhi non fosse lecito attendere qualche coronamento molto solido e durevole: ché quella non era nemmeno un'attesa, ed anzi già una certezza. Imprevedibilità, invece, in un altro senso: cioè che mentre l'opera di poesia, complessa e organica, in cui le ricerche particolari e frammentarie della lirica attuale prendessero corpo e giustificazione d'insieme, si andava cercando nei libri dei poeti: ecco che quest'attesa e ricerca si trovano inopinatamente soddisfatte nel libro di un critico."

³⁷⁷ Le teorie estetiche di Wölfflin e Hildebrand, legate principalmente al concetto di *purvisibilismo*, circolano in Italia nella prima metà del secolo soprattutto grazie alla mediazione di Croce (cfr. Benedetto Croce, *La teoria dell'arte come pura visibilità*, in Id., *La critica e la storia delle arti figurative*, Laterza, Bari 1946, pp. 29-53). L'influenza dei due teorici si percepisce anche sfogliando i numeri della rivista "Vita Artistica", che Longhi e Cecchi co-dirigono nel 1927 (e per il biennio 1928-1929, quando la rivista assume il titolo "Pinacotheca" e riduce l'impegno teorico e gli interventi programmatici, per "stringere" sul corpo a corpo con le opere d'arte), affidando soprattutto ad Alfredo Gargiulo gli interventi di estetica. McLuhan cita i *Principi fondamentali della storia dell'arte* di Wölfflin, facendo riferimento all'intuizione del processo artistico come "ricomposizione" dei fatti sensoriali, come sintesi unitaria delle percezioni scomposte e frammentarie mediate dai sensi (McLuhan cita dall'edizione americana: Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art*, translated by M. D. Hottinger, Dover Publications, New York 1950; in traduzione italiana *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, traduzione di Rodolfo Paoli, Abscondita, Milano 2012). Il lavoro di Wölfflin si appoggia a quello di Hildebrand, che scardina, riflettendo in particolare sulla scultura come disciplina artistica *sinestetica*, una concezione imitativa e "contenutistica" della forma, mettendo in luce, proprio alla vigilia della "rivoluzione" moderna dell'arte, gli aspetti gestuali e performativi del fare artistico, interpretato non come il tentativo di rappresentazione di un oggetto, ma come la grammatica di riproduzione di un

sorta di sinestesia, cioè di scambio costante tra tutti i sensi, e come in quanto tale essa costituisca l'essenza dei più ricchi *effetti* artistici.”³⁷⁸ Il problema che Debenedetti affronta avvicinandosi alla scrittura di Longhi è appunto quello della sinestesia di linguaggi contenuta nella sua operazione critica, che diventa un modello per le strategie interpretative fondate sulla creazione di “equivalenze verbali”.³⁷⁹

Le predilezioni artistiche di Longhi sono sbilanciate verso l'estetica *umbratile* del realismo antiprospectico e antimimetico (cui non fa eccezione il realismo creaturale della linea caravaggesca).³⁸⁰ Longhi è attratto da esperienze che contraddicono ed eludono i moduli della rappresentazione “classica” codificati dallo sviluppo dell'arte occidentale. Il saggio su *Piero della Francesca* è percorso da riferimenti all'arte antica e “primitiva”, dalla ieraticità “etrusca” e pre-classica di alcune pose e di alcuni volti, alle soluzioni spaziali che ricordano l'arte dell'antico Egitto.³⁸¹ La lingua sinestetica di Longhi si indirizza, direbbe McLuhan, verso esperienze di arte “non letterata”, a dominante tattile, che evoca strategie

processo insieme mentale e sensoriale (cfr. Adolf von Hildebrand, *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, a cura di Andrea Pinotti e Fabrizio Scrivano, Aesthetica edizioni, Palermo 2001).

³⁷⁸ Marshall McLuhan, *La galassia Gutenberg*, cit., p. 71.

³⁷⁹ “Ora uno tra i privilegi del Longhi è appunto la sicura prontezza con cui egli assoggetta, senza spegnerle, le sue immagini al controllo intellettuale – e ne cava tutto il possibile rendimento critico. La sua frase è vibrante come un arco teso ma, come un arco, è anche piegata con ammirabile rigore sulla linea geometrica tracciata dall'intelletto. Ti dà, tutt'insieme, lo spettacolo di una pittura, la sua poesia e la misura intellettuale di tal poesia: trinità di valori acutamente unificata.

Mentre seguivi una evidentissima trama di notazioni immaginose, ti accorgi che tutta un'architettura di scorci e di sintesi si è edificata dentro di te. E l'intonazione stessa dell'immagine non lascia un attimo di dubbio: immediatamente si è certi che, non pur bella, quell'immagine è giusta, ossia fedele ai canoni interiori e alle leggi del fatto artistico che rappresenta. L'equilibrio ideale del critico, tra sensualità e intelligenza, tra istinto e cultura – si realizza nel Longhi, ai suoi momenti migliori, in un perfetto collimare dei due motivi: tanto che non si riesce a decidere a quale dei due spettino il primato e l'iniziativa.”

³⁸⁰ “Nel globo del Longhi si sente e si vede quasi ostentata la povertà, non si parla in lingua ma in dialetto, ci si intrattiene volentieri coi pitocchi ricoperti di stracci, la testa ciondoloni sotto il cappello alla fra Diavolo e i piedi che puzzano – l'Italia che non passa da Firenze, che gli stranieri non conoscono o fingono di non vedere.” (Cesare Garboli, *Prefazione* a Bernard Berenson, Roberto Longhi, *Lettere e scartafacci 1912-1957*, a cura di Cesare Garboli e Cristina Montagnani, con un saggio di Giacomo Agosti, Adelphi, Milano 1993, pp. 9-55: 36). L'intera prefazione di Garboli chiarisce bene come l'attenzione di Longhi percorra sempre le strade che non passano da Firenze, sulle tracce dell'umanità mitologica e minerale che popola l'immaginazione dei ferraresi, o di quella terragna e anticlassica che dalle campagne lombarde arriva fino a Roma nello sguardo di Caravaggio.

³⁸¹ “I cavalli di uno degli affreschi aretini saranno detti ‘parii’: [Roberto Longhi, *Piero della Francesca*, con 184 riproduzioni in fototopia, Casa editrice d'arte “Valori Plastici”, Roma 1927, p. 76] una sola parola abbraccia e risolve tutto un gruppo di immagini e di giudizi: non solo il nitore marmoreo di quei *bianchi cavalli*, ma anche la famiglia figurativa a cui essi appartengono e la qualità della loro bellezza scultorea. Nella *Flagellazione* di Urbino: ‘Pilato si effigia faraonico triangolandosi nello specchio della seconda porta’ [Ivi, p. 41]: ecco le divine geometrie di Piero, le superfici lucide e rigorose dei suoi colori. Le parole scoppiano fuor della frase, nessuna vi figura come semplice nesso: e perfino quel ‘faraonico’ che potrebbe parere puramente ornamentale viene a rammentarci talune remote, eppure urgenti, parentele che il Longhi segnala tra l'arte di Piero e quella degli Egizi: su una linea di congetture risalita in tutta la definitezza compatibile con questa sorta di diagrammi etnico-storici.” Debenedetti ha letto nelle risonanze di una parola, nelle stratificazioni culturali che sono implicite nella scelta lessicale. E ha trovato una delle chiavi del libro: quel percorso etnico-storico compiuto da Piero porta dritto alla sua scoperta dello spazio come sintesi della forma-colore. In quel *faraonico* c'è condensato tutto il significato del libro di Longhi.

conoscitive non rigidamente razionali: il modo tutto interno e “poetico” in cui Longhi ricrea le immagini, l’aderenza lessicale e sintattica ai fatti figurativi, la corrispondenza semantica e storico-linguistica tra parola e forma visiva, suggerisce alla critica percorsi di attraversamento “materiale” delle opere, di adesione alla realtà stilistica dei testi, di ricostruzione analogica dei contesti e dei processi creativi.

La stessa possibilità di effrazione della rappresentazione “naturalistica”, con la conseguente complicazione della relazione prospettica tra critica e letteratura, Debenedetti individua proprio nell’antologia *Scrittori nuovi*, recensita attraverso un lungo saggio uscito a puntate su “La Fiera letteraria”, e assunta come la conferma di una direzione di ricerca che osserva sulla superficie letteraria l’affiorare dei fenomeni del profondo, incaricati appunto di sabotare la logica simmetrica e prospettica del reale con un’altra logica, fondata sulla simultaneità e sulla compresenza.³⁸² Sovrapponendo al discorso critico costruito dai compilatori la propria parola saggistica Debenedetti ritaglia un’antologia nell’antologia, tracciando un percorso funzionale all’idea critica che sta maturando.

4. Nuovi sono gli scrittori di Falqui e Vittorini come lo sono i *Lirici nuovi* convocati da Anceschi nel 1943, a comporre un’antologia fortemente tendenziale, di scuola, che fotografa gli esiti piú definiti della poesia ermetica e li pone sul fronte piú avanzato della poesia italiana contemporanea, identificata *tout court* con la lirica. Dieci anni piú tardi Anceschi, con l’antologia *Lirica del Novecento*, replica la sua operazione, radicalizzandola: vuole spingere a fondo l’identificazione tra lirica ermetica e poesia del Novecento, ontologizzando non solo la categoria novecentesca, ma anche una specifica convergenza di poesia e poetica, nel tentativo di trasformare una presa della parola parziale in un’indicazione valida in senso universale.

L’impostazione dell’antologista di gruppo, militante, che ha voluto definire “un clima di cultura letteraria in un accordo presente tra poesia, poetica e critica”,³⁸³ è attiva dentro il lavoro storicizzante dell’antologista “generalista”, ma rivela uno slittamento della posizione del critico rispetto al movimento della poesia, rintracciabile nel significato che Anceschi attribuisce alla pratica antologica. Anceschi, infatti, dopo aver collaborato alla definizione del presente, si impegna ora in una “collaborazione al passato” attraversata dalla tentazione della conclusività. L’esercizio antologico implica due idee necessarie: “l’idea che la civiltà poetica *su cui* si opera ha raggiunto, se non la conclusione del suo movimento,

³⁸² Cfr. Paolo Gervasi, *Realismo dell’inverosimile*, in Id., *La forma dell’eresia*, cit., pp. 153-180.

³⁸³ Luciano Anceschi, *Introduzione*, in Luciano Anceschi, Sergio Antonielli, *Lirica del Novecento*, cit., p. X.

senz'altro il *massimo della maturità* che le è consentito, e l'idea di certi *fini* per sé variabili, *secondo cui si opera*.”³⁸⁴

Anceschi intende mostrare le articolazioni che hanno determinato gli sviluppi del linguaggio lirico, attraverso una fenomenologia della lingua poetica compresa nello spazio che si apre tra i movimenti collettivi e le singole personalità, in una continua progressione dialettica che procede per assimilazione e approfondimento delle innovazioni. Lungo una linea teleologicamente orientata, organizzata per culminare e compiersi in una dizione che aspira a rappresentare quasi per antonomasia la poesia novecentesca. Un *fine* retroagisce sulla redazione dell'antologia, e condiziona il *modus operandi*: per affermare, mentre la si descrive, la maturità e la *storicità* di un contesto presente.

Il concetto critico di novità diventa letteralmente superlativo nel 1961, quando compare l'antologia *I Novissimi*, sviluppo estremo della fenomenologia anceschiana: “bisogna aver percepito la tradizione ‘moderna’ declinare rapidamente alle proprie spalle per capire lo sgomento e infine la decisione del nostro esordio di contemporanei.”³⁸⁵ La rottura, lo strappo rispetto alla tradizione recente, conduce da un ermetismo racchiuso nella inespugnabilità gergale della tradizione lirica, a un ermetismo del socioletto, della diluizione della parola poetica nella parola sociale, nella “lingua che la realtà parla in noi con i suoi segni inconciliabili.”³⁸⁶ Non a caso il compito del poeta diventa quello di “trattare la lingua comune con la stessa intensità che se fosse la lingua poetica della tradizione, e di portare quest'ultima a misurarsi con la vita contemporanea.”³⁸⁷ Nella sua esasperata programmaticità l'avanguardia forza i tempi dello svolgimento storico. Non collabora più al presente: fugge in avanti, si appella volontaristicamente al futuro, “vorrebbe, in certo senso, realizzare il futuro nel presente, precorrere il corso della storia,”³⁸⁸ affermando la non contemporaneità del contemporaneo.

L'antologia di Giuliani cerca di anticipare il futuro, seleziona *poesie per gli anni '60*, testi che acquisiranno pieno significato e valore solo quando il progetto estetico e politico implicito nella proposta dell'avanguardia sarà compiuto. Secondo una tendenziosità programmatica, fondativa, ricattatoria, costruita sulla convinzione che le poesie antologizzate “aprano più di uno spiraglio”, attraverso la “carica vitale” che il gruppo di poeti eletti introduce nel

³⁸⁴ Ivi, p. IX.

³⁸⁵ Alfredo Giuliani, *Introduzione*, in *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, con un saggio introduttivo e note a cura di Alfredo Giuliani, Rusconi e Paolazzi, Milano 1961, pp. XIII-XXXII: XV. “Non è un caso”, scrive ancora Giuliani, “che il critico dei *Lirici nuovi* sia stato pressoché l'unico della sua generazione a favorire e avvalorare, con una libera e penetrante attenzione ai fenomeni, l'avvento dei ‘novissimi’.”

³⁸⁶ Ivi, p. XIII.

³⁸⁷ Ivi, p. XX.

³⁸⁸ Hans Magnus Enzensberger, *Le aporie dell'avanguardia*, in Id., *Questioni di dettaglio*, cit., pp. 149-176: 157.

linguaggio. Al di là degli esiti, l'antologia costituisce "un'offerta a *pensare* e a *dire*." Che si scontra "con l'im maturità sociale, col provincialismo politico, con le improvvisazioni e inquietudini che si pretendono soluzioni, con la perpetua commistione di anarchismo e legittimismo" diffuse nel contesto culturale e politico entro il quale l'antologia arriva ad agire. La poesia dei *Novissimi* vuole aprire il linguaggio a "*qualcosa di più*", perseguendo un leopardiano "accrescimento di vitalità", fornendo "una indicazione, una proposta valevole per tutti."³⁸⁹

L'avanguardia seleziona esibendo i propri criteri ideologici. Rende esplicito ciò che è sempre implicito nell'antologia, ovvero il posizionamento polemico che ispira la selezione, fondato sull'esclusione, o comunque su un'inclusione negativa, operata contrastivamente rispetto al contesto. Un manipolo di autori opposti a tutti gli altri: ai contemporanei, e al corpus intero della tradizione. La pratica dell'avanguardia è come una lente di ingrandimento posta davanti a ogni pratica antologica, rivela il congegno culturale che muove sempre la mano del selezionatore. Una tentazione edipica di fagocitare i padri, sostituendosi alla loro autorità. Un desiderio mimetico, nel senso girardiano, che nell'oggetto dell'opposizione e dell'avversione ravvisa un modello, dentro una logica di conflitto interno alle classi dirigenti, che si risolve in un avvicendamento. Una iconoclastia che vuole ricostruire il tempio: "è augurabile che un lettore veramente contemporaneo ritorni a Dante attraverso Sanguineti, o possa comprendere la scapigliatura e il verismo attraverso Pagliarani."³⁹⁰

In questa smisurata trascrizione della tradizione *sub specie* avanguardistica si intravede l'aporia fondamentale dell'avanguardia, la tentazione autoassertiva che la espone a una ripetizione tautologica di se stessa: è la tesi ruvida di Enzensberger, secondo la quale le rotture prodotte dall'avanguardia si sclerotizzano in altrettante tendenze normative: "la gratuità si presenta come dottrina, il regresso come progresso. Il conto della lattaiia come delirio, il quietismo come azione, il caso come norma."³⁹¹ L'avanguardia è costitutivamente inseguita dal fantasma della propria istituzionalizzazione, dal rischio di trovarsi a occupare tutte le posizioni che avrebbe voluto *svuotare*, e raramente sono sufficienti a disinnescare questo processo i meccanismi, pure previsti dalla pratica

³⁸⁹ Alfredo Giuliani, *Introduzione*, cit. pp. XXXI-XXXII.

³⁹⁰ Ivi, p. XXI.

³⁹¹ Hans Magnus Enzensberger, *Le aporie dell'avanguardia*, cit., p. 168.

avanguardista, di variabilità interna, di continua fuga dalle posizioni acquisite, di rottura dei dispositivi aggregati per operare la distruzione.³⁹²

5. La pratica antologica dell'avanguardia dimostra con particolare evidenza come compiere una selezione critica significhi appropriarsi di un potere che può cambiare l'ordine del discorso. E quindi esercitare una "brutale violenza latente",³⁹³ applicata ai materiali estetici ma destinata al campo culturale nel suo complesso.

"Poiché tutta la lingua tende oggi a divenire una merce, non si può prendere per dati né una parola né una forma grammaticale né un solo sintagma":³⁹⁴ nonostante questa consapevolezza, tuttavia, l'iconoclastia antimercantile dell'avanguardia non riesce a eludere la falsificazione commerciale della produzione di senso. Al contrario: preso in ostaggio dal mercato culturale, il principio che orienta la sperimentazione dei *novissimi* verrà funzionalizzato per piegare il significato della novità a una coazione commerciale. L'opera d'arte d'avanguardia produce artificialmente il proprio pubblico, e perfino la propria posterità. La collaborazione al futuro si trasforma in una corsa per battere la concorrenza. E in questo contesto assediato dalla capacità onnivora delle istituzioni culturali di fagocitare soprattutto le espressioni del dissenso e le forme del conflitto, i critici della cultura arruolati dall'avanguardia troppo spesso trascurano di valutare "la posizione da cui si dispongono: come se la critica della cultura non facesse parte della cultura che viene criticata e potesse esprimersi senza servirsi dell'industria della coscienza o, meglio, senza che questa di essa si serva."³⁹⁵

L'industria culturale, infatti, "ha bisogno di fabbricare le nuove avanguardie", in quanto "uno degli interessi più vivi dei gruppi dirigenti economici e politici è di mantenere l'illusione della spontaneità e della indipendenza, fondamento morale del sistema."³⁹⁶ La validità delle analisi critiche, soprattutto delle più radicali, deve passare attraverso una *verifica dei poteri* che possa individuare la posizione dalla quale il critico formula i suoi

³⁹² Cfr. Andrea Cortellesa, *Da Nettuno a Saturno*, in Id., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Roma 2006, pp. 3-11: 10-11. Sul problema della stabilizzazione e dell'irrigidimento delle pratiche avanguardistiche cfr. anche il saggio, scritto nel 1954, di Theodor W. Adorno, *Invecchiamento della musica moderna*, in Id., *Dissonanze*, a cura di Giacomo Manzoni, Feltrinelli, Milano 1959.

³⁹³ Hans Magnus Enzensberger, *Le aporie dell'avanguardia*, cit., p. 169.

³⁹⁴ Alfredo Giuliani, *Introduzione*, cit. p. XVI.

³⁹⁵ Hans Magnus Enzensberger, *L'industria della coscienza*, in Id., *Questioni di dettaglio*, cit., p. 16.

³⁹⁶ Franco Fortini, *Verifica dei poteri*, cit., p. 45. È stata Angela Borghesi a segnalare e documentare le analogie tra le *Questioni di dettaglio* di Enzensberger e la *Verifica dei poteri* di Fortini, messi "a sistema" con altri due libri coevi, *Intermezzo* di Giacomo Debenedetti e *Linguaggio e silenzio* di George Steiner. Cfr. Angela Borghesi, *Quattro libri degli anni Sessanta. Debenedetti, Enzensberger, Fortini, Steiner*, in Ead., *Genealogie*, cit., pp. 161-196. Il saggio era già stato pubblicato, con il titolo *Il compito della critica. Quattro libri degli anni Sessanta*, in "Moderna", IX, 2, 2007, pp. 13-40.

enunciati, e le contraddizioni materiali che la posizione di enunciazione comporta. Nell'atto di scegliere, il critico rivela una sua concezione del mondo, e in questo senso giudicando giudica prima di tutto se stesso. La sua dovrà essere sempre anche critica *della* letteratura, “della posizione che la letteratura occupa nell'insieme della vita umana e della cultura”; egli dovrà diventare “critico degli istituti letterari, e degli istituti senza aggettivo, insomma della società: politico.”³⁹⁷

L'indifferenza rispetto alla collocazione relativa all'interno delle dinamiche strutturali del campo in cui agisce determina la *parzialità* e spesso la debolezza argomentativa, quando non la cattiva coscienza, di tutte le posizioni di critica culturale. Gli scontri ideologici interni al campo “si accordano per lasciare nascosto ciò che è essenziale: vale a dire la struttura delle posizioni oggettive che, tra l'altro, sta all'origine della visione che coloro che occupano una determinata posizione possono avere di coloro che occupano posizioni diverse, e che conferisce la propria forma e la propria forza alla propensione di ogni gruppo a considerare e a presentare la verità parziale di un singolo gruppo come la verità dei rapporti oggettivi tra i diversi gruppi.”³⁹⁸ Un'interrogazione serrata sulla posizione del critico definisce il fondamento stesso della critica, in quanto sempre situata in una condizione storica e sociologica. Come ha dimostrato Bourdieu, la definizione del gusto non solo è storicamente determinata, ma interagisce secondo dinamiche complesse con i rapporti di forza interni al campo sociale. A questa doppia determinazione la critica, che è insieme teoria e pratica del gusto, non può sottrarsi, anzi è suo compito imprescindibile tematizzarla.

Lo spazio della critica si apre nella triangolazione tra *il mondo, il testo e il critico*: a lungo la teoria letteraria ha tentato di comprimere questo spazio riducendolo all'ambiente asettico della testualità, separata e disinfettata da tutte le sue condizioni di esistenza.³⁹⁹ La verifica della posizione “contestuale” del critico è anche un modo di riscoprire che il testo è uno specchio, sempre linguisticamente deformato, del mondo che gli scorre davanti, e che la sua rappresentazione del mondo costituisce un evento effettuale e reale, un atto che,

³⁹⁷ Franco Fortini, *Verifica dei poteri*, cit., p. 50. Oltre al saggio eponimo, dal quale si cita, il libro pubblicato da Fortini nel 1965 è una teorizzazione *in atto* della verifica dei poteri: nella prima parte del volume, *L'istituzione letteraria* (pp. 22-96), le istituzioni culturali vengono analizzate e criticate nel loro funzionamento e nelle forme di subordinazione che le legano all'industria culturale e, più in generale, ai gangli del “regime” capitalistico. I capitoli successivi tentano un'applicazione della *verifica* ad alcuni casi particolari di scrittori, critici, libri o “eventi” culturali.

³⁹⁸ Pierre Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, il Mulino, Bologna 1983, p. 5.

³⁹⁹ “It is not too much to say that American or even European literary theory now explicitly accepts the principle of noninterference, and that its peculiar mode of appropriating its subject matter (to use Althusser's formula) is *not* to appropriate anything that is worldly, circumstantial, or socially contaminated. ‘Textuality’ is the somewhat mystical and disinfected subject matter of literary theory.” (Edward W. Said, *Secular Criticism*, in Id., *The World, the Text, the Critic*, cit., 1983, pp. 1-30: 3).

rappresentandoli, organizzandoli, filtrandoli, si mescola a tutti gli altri atti reali.⁴⁰⁰ Includere il mondo nel testo significa anche criticare il mondo insieme al testo: rifiutarsi di convalidare l'esistente e le strutture sociali, politiche, economiche che fanno da coordinate per l'esistenza del testo.

La critica si colloca all'interno di una ragnatela di poteri, della quale è parte, e dentro la quale porta un'istanza permanente di verifica. Oggetto della critica non è solo il testo nella sua autoreferenzialità, ma il sistema entro il quale il testo si iscrive, la rete di autorità, che include anche il critico, che lo designano come oggetto di interesse.⁴⁰¹ La cultura, che è il sistema di codifica e contestualizzazione dei testi, si fonda su un processo di esclusione e delimitazione, di costruzione di identità che si definiscono contrastivamente in relazione ad alcune differenze. Il critico "secolare", ovvero sganciato da ogni ortodossia, deve mostrare la storicità e la culturalità dei processi, l'artificialità della creazione delle identità, dei domini culturali e dei poteri che la cultura legittima.⁴⁰²

Il rapporto del testo con il mondo, infine, entro il quale si iscrive l'operazione critica, è anche il contatto del testo con il *medium* che lo incarna.⁴⁰³ Il libro, la sua forma, la sua costituzione, la sua organizzazione concettuale fanno parte della *wordliness* di ogni testo, del suo essere nel mondo e della sua interazione col mondo. La *situazione* del testo è incorporata nella sua forma materiale, che determina la rete dei suoi significati.⁴⁰⁴

⁴⁰⁰ "My position is that texts are worldly, to some degree they are events, and, even when they appear to deny it, they are nevertheless a part of the social world, human life, and of course the historical moments in which they are located and interpreted." (Edward W. Said, *Secular Criticism*, cit., p. 4).

⁴⁰¹ "The realities of power and authority – as well as the resistances offered by men, women, and social movements to institutions, authorities, and orthodoxies – are the realities that make texts possible, that deliver them to their readers, that solicit the attention of critics. I propose that these realities are what should be taken account of by criticism and the critical consciousness." (Ivi, p. 5).

⁴⁰² "Criticism in short is always situated; it is skeptical, secular, reflectively open to its own failings. This is by no means to say that it is value-free. Quite the contrary, for the inevitable trajectory of critical consciousness is to arrive at some acute sense of what political, social, and human values are entailed in the reading, production, and transmission of every text. To stand between culture and system is therefore to stand *close to* – closeness itself having a particular value for me – a concrete reality about which political, moral, and social judgements have to be made and, if not only made, then exposed and demystified. If, as we have recently been told by Stanley Fish, every act of interpretation is made possible and given force by an interpretive community, then we must go a great deal further in showing what situation, what historical and social configuration, what political interests are concretely entailed by the very existence of interpretive communities." (Edward W. Said, *Secular Criticism*, cit., p. 26).

⁴⁰³ "The main thing is that a written text of the sort we care about is originally the result of some immediate contact between author and medium. Thereafter it can be reproduced for the benefit of the world and according to conditions set by and in the world; however much the author demurs at the publicity he or she receives, once the text goes into more than one copy the author's work is in the world and beyond authorial control." (Edward W. Said, *The World, the Text, and the Critic*, cit., pp. 31-53: 33).

⁴⁰⁴ "[the text is] a significant form, in which – and I put this as carefully as I can – worldliness, circumstantiality, the text's status as an event having sensuous particularity as well as historical contingency, are considered as being incorporated in the text, an infrangible part of its capacity for conveying and producing meaning. This means that a text has a specific situation, placing restraints upon the interpreter

L'interpretazione è influenzata dalla prossimità del corpo del mondo rispetto al corpo del testo ("the closeness of the world's body to the text's body forces the reader to take both into consideration"):⁴⁰⁵ l'antologia riflette sempre nelle sue partizioni interne questa *presenza* del mondo, questa contiguità con l'*attualità* del contesto che, mentre consegna il libro a una inevitabile provvisorietà, viene in qualche modo fissata e organizzata dal libro, che diventa una sezione del flusso storico.

and his interpretation not because the situation is hidden within the text as a mystery, but rather because the situation exists at the same level of surface particularity as the textual object itself." (Ivi, p. 39).

⁴⁰⁵ Ibid.

1. Il salto categoriale che permette di osservare la critica come parte di un sistema culturale e discorsivo che la oltrepassa e la determina,⁴⁰⁶ il gesto metariflessivo di inclusione del critico e della sua posizione dentro l'operazione stessa di valutazione, trova nella forma del saggio uno strumento espressivo capace di incorporare la dinamica di prossimità e distanze che lega il critico alla scrittura, la propria e quella degli altri, e determina il posto che egli occupa nella mappa tracciata dalle coordinate del testo e del mondo ("the central problematic of the essay as a form is its *place*").⁴⁰⁷ L'antologia contemporanea, in questo senso, può essere concepita come una particolare costruzione saggistica, come un saggio "in atto" organizzato su un sistema di contiguità materiali e concettuali che l'antologista stabilisce tra la propria scrittura e i testi antologizzati, allo stesso tempo definendo la propria posizione all'interno del campo entro il quale interviene l'operazione antologica.

Lo spazio del saggio è la risultante delle relazioni, definite dal grado di prossimità, che legano il saggista all'opera trattata, all'autore, al lettore, al doppio contesto di produzione (dell'opera e del saggio) e alle condizioni che garantiscono l'esistenza dell'intera serie di questi *posizioni*. Prigioniera della sua secondarietà, la critica rischia continuamente di cadere nella faglia cronologica che si apre tra il passato dell'opera e il presente del commento, condannandosi così a una inattualità preliminare. Il saggio, al contrario, è quel particolare atto critico che, anziché parlare del passato dal passato, si impone come una forza attiva della costruzione del presente e delle sue linee discorsive: "criticism, no less than any text, is the present in the course of its articulation, its struggles for definition."⁴⁰⁸

Proprio come l'antologia il saggio assume in sé il passato per farsi *libro presente*, che attira l'opera nella *contemporaneità* della lettura, nella misura in cui partecipa della sua stessa sostanza linguistica e della sua tensione espressiva: la critica avviene dentro lo spazio della

⁴⁰⁶ Nel saggio *Criticism Between Culture and System* Said analizza due modalità forti di inserimento dei testi in unità discorsive e istituzionali più ampie, che attraversano e ridefiniscono il campo della letteratura: quella di Derrida e quella di Foucault. Da prospettive diverse e spesso conflittuali, entrambi contestano la stabilità intenzionale e la fissazione *autoritaria* del senso, mostrando la rete di relazioni intertestuali, culturali, sociali, politiche, che determinano la variabilità dello statuto del testo, e la provvisorietà sempre circostanziale del significato. "Criticism cannot assume that its province is merely the text, not even the great literary text. It must see itself, with other discourse, inhabiting a much contested cultural space, in which what has counted in the continuity and transmission of knowledge has been the signifier, as an event that has left lasting traces upon the human subject. Once we take that view, then literature as an isolated paddock in the broad cultural field disappears, and with it too the harmless rhetoric of self-delighting humanism. Instead we will be able, I think, to read and write with a sense of the greater stake in historical and political effectiveness that literary as well as all other texts have had." (Edward W. Said, *Criticism Between Culture and System*, in Id., *The World, the Text, the Critic*, cit., pp. 178-225: 225).

⁴⁰⁷ Edward W. Said, *The World, the Text, and the Critic*, cit., p. 50.

⁴⁰⁸ Ivi, p. 51.

scrittura, condivide con l'opera questo *pharmakon*⁴⁰⁹ che sfugge all'oggettivazione, che non può essere "preso" senza una disponibilità all'interazione. La forma del saggio, allora, contiene e traccia il grafico dello sforzo conoscitivo.⁴¹⁰ E allo stesso tempo la forma stilistica e materiale della critica è il *medium* della sua presenza nel mondo e nella rete culturale, lo strumento della sua incorporazione nel reale, del suo divenire *attuale*.⁴¹¹

Alla "formalizzazione del discorso critico o 'scienza' della letteratura" non può non "corrispondere anche una 'forma', nel senso *letterario* della parola."⁴¹² Il rigore etico e metodologico richiesto al saggista "non esclude la *mise en forme* della prosa critica, nel doppio significato – a chi scrive particolarmente caro – di *forma* logico-scientifica e di *forma* letteraria o, come si suol dire, 'scrittura'.⁴¹³ Dalla definizione delle responsabilità della forma, da questa consapevolezza di essere un *analogon* della creazione, muove anche ogni possibile *verifica dei poteri* che la critica esercita su se stessa in quanto, appunto, forma tra le forme, testo tra i testi dell'archivio, potere nella rete dei poteri.

2. Nel 1969 Edoardo Sanguineti pubblica per Einaudi l'antologia *Poesia del Novecento*, il cui significato storico è "figurato" da un apparato di illustrazioni che visualizza un secolo percorso da rotture, strappi, *choc* cognitivi, e ritmato dal passo antilirico dell'avanguardia. È l'iconografia di un Novecento sperimentale, che opera una violenza permanente sui propri

⁴⁰⁹ Attraverso una dettagliata e avvolgente lettura del *Fedro* e di altri testi platonici Jacques Derrida approfondisce tutte le conseguenze dell'ambiguità fondamentale attribuita da Platone alla scrittura, che è *pharmakon*, appunto, per la memoria e per la trasmissione del sapere, quindi allo stesso tempo rimedio benefico e veleno: strumento di *fissazione* che permette di conservare il *logos*, e insieme lo imprigiona e blocca il suo sviluppo organico; immagine del pensiero che mentre sembra mostrare occulta, mette in cifra, e nella tela del testo contemporaneamente dice e tace, svela e ri-svela. Non è possibile osservare questo tessuto senza toccarlo, "senza arrischiarsi ad aggiungervi, unica possibilità di entrare nel gioco impigliandovisi le dita, qualche nuovo filo. Aggiungere non è diverso qui da far leggere." La lettura che "tocca" la scrittura tuttavia, che si impiglia nella scrittura, non è un ricamo superfluo, né un annullamento indiscriminato delle differenze. "Se c'è un'unità fra la lettura e la scrittura, come facilmente si pensa oggi, se la lettura è la scrittura, tale unità non designa né la confusione indifferenziata né l'identità più pacifica; l'è che unisce la lettura alla scrittura deve venire alle mani. Bisognerebbe dunque, in un sol gesto, ma sdoppiato, leggere e scrivere. Tuttavia non avrebbe capito niente del gioco chi si sentisse immediatamente autorizzato a esagerare, cioè ad aggiungere qualsiasi cosa. Non aggiungerebbe nulla, la cucitura non terrebbe. Ma reciprocamente non leggerebbe neanche colui che la 'prudenza metodologica', le 'norme dell'obiettività', e i 'parapetti del sapere' trattenessero dal mettervi del suo. Ugual scempiaggine, ugual sterilità del 'non serio' e del 'serio'. Il supplemento di lettura o di scrittura deve essere rigorosamente richiesto però dalla necessità di un *gioco*, segno al quale bisogna accordare il sistema di tutti i poteri." (Jacques Derrida, *La farmacia di Platone*, con un saggio introduttivo di Silvano Petrosino, Jaca Book, Milano 1985, pp. 45-46).

⁴¹⁰ "Form fills the function in an essay that images do in poetry: form is the reality of the essay, and form gives the essayist a voice with which to ask questions of life, even if that form must always make use of art – a book, a painting, a piece of music – as what seems to be the purely occasional subject matter of its investigations" (Edward W. Said, *The World, the Text, and the Critic*, cit., p. 52).

⁴¹¹ "Yet what I wish to emphasize here is that critics create not only the values by which art is judged and understood, but they embody in writing those processes and actual conditions in the *present* by means of which art and writing bear significance." (Ivi, p. 53).

⁴¹² Franco Fortini, *Verifica dei poteri*, cit., p. 51.

⁴¹³ Ivi, p. 53.

linguaggi, e cerca forme espressive analogiche, antinaturalistiche, al limite non figurative: dalla *Scomposizione dinamica di figura* di Umberto Boccioni, alla *Compenetrazione iridescente* di Giacomo Balla, al Soffici di *Bottiglia e giornale*, fino al *Concetto spaziale* di Lucio Fontana. Anche il lirismo lineare di Modigliani è esasperato da Sanguineti attraverso la scelta di un *Nudo* del 1913 di sapore picassiano.

Introducendo la propria antologia, con la ricattatoria perentorietà che pertiene alla sua strategia retorica e critica, Sanguineti impone una drastica dicotomia: un'antologia, se non è un manifesto, è un museo. E sempre è una scelta ideologica, che attualizza l'ideologia poetica del curatore, parziale e agonistica: un posizionamento necessariamente conflittuale rispetto alle ricostruzioni storiografiche concorrenti. L'antologia di Sanguineti esibisce provocatoriamente la propria parzialità, proponendo una rivisitazione del Novecento tendenziosa, *autoriale* e per ciò stesso, con lieve slittamento autorizzato dall'etimologia, "autoritaria".⁴¹⁴

Sanguineti si colloca sulla soglia del libro con una prosa spezzata e tagliente, un falsetto che con le sue slogature e asperità sintattiche, l'andamento scattante, le conclusioni apodittiche, *contiene* il metronomo stilistico che scandirà l'antologia. L'introduzione si risolve in un vero e proprio racconto a tesi, che nomina per rifiutarle le poetiche *fin de siècle*, segnate da due rivoluzioni incomplete, quella "inconsapevole"⁴¹⁵ e borghese di Pascoli, e quella velleitariamente aristocratica di D'Annunzio: entrambe rifuse nella sola rivoluzione riuscita, quella fascista, che mette ugualmente a profitto le nevrosi del sadomasochismo pascoliano, e il superomismo di massa del Vate, con le rispettive conseguenti concretizzazioni retoriche. Nel descrivere questo passaggio la scrittura di Sanguineti si rivela consustanziale alla scelta antologica e al suo contenuto: parodiando temi e stilemi dei due poeti marca dalla loro "ideologia" una distanza uguale a quella segnata dalle poesie

⁴¹⁴ Nella recensione/saggio *Un panorama della poesia italiana contemporanea*, cit., Pier Vincenzo Mengaldo analizza con grande finezza le strategie di selezione e montaggio utilizzate da Sanguineti per costruire attraverso i testi antologizzati il proprio discorso critico.

⁴¹⁵ Secondo Giacomo Debenedetti, che a Pascoli dedica le lezioni universitarie tenute all'Università di Messina negli anni accademici '53-54 e '54-55, la poesia pascoliana si fonda su un nucleo d'ispirazione istintivo e irriflesso, che innova in profondità le strutture del linguaggio poetico senza riuscire a darne ragione intellettualmente e "criticamente", o meglio operando una sorta di critica *immanente*, agita immediatamente nel corpo del linguaggio. Debenedetti descrive "un Pascoli nato alla poesia da una istintiva capacità, ch'egli ritrova in sé, di produrre un certo fremito sonoro, una increspatura melodica, più ancora che una melodia definita. E poi affannosamente in cerca del sostegno umano, e magari morale, di quel brivido di musica, così suo, così originalmente diverso nel timbro, nella gamma, nella intonazione, nello sforzo sonoro, da tutto quello che s'era mai sentito; così curiosamente capace, con un candore e un'ingenua arguzia, con attoniti stupori e talvolta con gesto pettegolo, di andare a stanare echi di provenienze sconosciute. Qualcosa, dunque, che aveva diritto di trovarsi una ragione. Tutti i tentennamenti, i labirintici tentativi, gli errori, magari, di Giovanni Pascoli si potrebbero spiegare come una strana e maldestra e poco illuminata avventura alla ricerca di quella ragione." (Giacomo Debenedetti, *Pascoli: la "rivoluzione inconsapevole"*, quaderni inediti, Garzanti, Milano 1979, p. 17).

antologizzate rispetto alla loro poetica.⁴¹⁶ Alla compattezza di un Novecento fondato sull'eredità delle due corone Sanguineti contrappone esperienze primonovecentesche di rottura che vengono sottratte alla marginalità e proposte come il filone piú vitale del Novecento poetico italiano. Privilegiando cosí una linea linguisticamente e ideologicamente eversiva, che rispetto ai modelli canonizzati tra i due secoli afferma “tensione e opposizione, e non certamente presunzioni generative.”⁴¹⁷

Sulla quantità di “energia del distacco” prodotta dalle esperienze individuali Sanguineti misura la tenuta e il valore di una idea di poesia fondata sul “sereno pregiudizio” della discontinuità, che muove dalla centralità “scandalosa” di Lucini, “contestatore” inesausto, spirito “rivoltoso che non è ancora detto che sia rivoluzionario davvero”⁴¹⁸, primo sperimentatore di tutti gli esperimenti che fanno il Novecento, e primo traduttore italiano della consapevolezza della morte simultanea di Dio e di Pan.⁴¹⁹

La linea del Novecento sanguinetiano passa attraverso il rovesciamento del D'Annunzio paradisiaco, operato da Gozzano con l'azione corrosiva della sua ironia *canticchiabile*, che nell'affabilità del tono nasconde l'affermazione definitiva, valida per il secolo intero, della vergogna della poesia. Dalla morsa che si stringe tra liberty e crepuscolarismo si libera il surrealismo selvaggio di Govoni, si spreme il moralismo espressionista dei vociani, e l'espressionismo alienato, orfico, extraistituzionale di Campana, “uno dei pochi davvero

⁴¹⁶ “Si vuol dire, insomma, che l'Ottocento muore, e il Novecento si apre, stando ai nostri modi correnti di partire il tempo per calendri centenarie, sopra due capitali e solidali esperienze di antirealismo poetico, le quali si distribuiscono, come per armonia prestabilita, e in ogni caso sociologicamente determinata, i versanti alto e medio delle nostre lettere: si vuole dire che il sublime piccolo borghese è investito, a colpi di piccozza, dal patetico *self-made man* pascoliano, tra i vagheggiamenti e i vaneggiamenti idillico-millenaristici del nazionalismo sociale della piccola proprietà agraria, con tanto di campetti protetti da solide siepi benefiche, mentre sopra la cima del sublime alto, tra vergini borboniche e aristocrazia romana, tra industria navale e romanità immarcescibile, con lunga coda coloniale e imperiale, si asside il superuomo.” (Edoardo Sanguineti, *Introduzione*, in *Poesia del Novecento*, a cura di Edoardo Sanguineti, Einaudi, Torino 1969, pp. VII-XXXVII: XI).

⁴¹⁷ Ivi, p. VII. Pascoli e D'Annunzio saranno elemento di contrasto che deciderà inclusioni ed esclusioni anche nell'antologia, speculare a quella sanguinetiana, di Mengaldo. Che però fa agire il criterio in modo, appunto, opposto: “ho usato del confronto con Pascoli e D'Annunzio come del criterio meno soggettivo per stabilire, *ceteris paribus*, chi della generazione venuta dopo avesse diritto storico a entrare in un'antologia novecentesca, e chi no. Precisando meglio: ho assunto a elemento discriminante di giudizio proprio la valutazione se questa o quella esperienza poetica abbia il suo inequivocabile punto di partenza, tale da assorbire e neutralizzare in sostanza apporti e suggestioni anteriori, in Pascoli e D'Annunzio (ed è sempre piuttosto un *e* che un *o* [...]); oppure muova da posizioni piú arretrate.” (Pier Vincenzo Mengaldo, *Introduzione*, in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 1978, pp. XI-LXXXVII: XXXVIII).

⁴¹⁸ Edoardo Sanguineti, *Introduzione*, cit., p. XIII.

⁴¹⁹ Di parere opposto Mengaldo: nella sua antologia non “trova posto l'assai meno dotato [rispetto a Roccatagliata Ceccardi] Lucini (la cui indebita sopravvalutazione – specialmente, ahimè, da sinistra – mi sembra uno dei piú grossi equivoci critici recenti), il quale riuscí tutt'al piú a prolungare fino ai margini delle esperienze poetiche nuove una cultura e sensibilità, fra scapigliatura e simbolismo, ancora tutte ottocentesche.” (Pier Vincenzo Mengaldo, *Introduzione*, cit., p. XL).

grandi del Novecento”,⁴²⁰ che misura, forzandone i limiti, la resistenza del linguaggio alla pressione psichica. Tra liberty e crepuscolarismo, anche, si affacciano i sabotaggi dell’incendiaria, grottesca antimalinconia di Palazzeschi.

Osservando il panorama di inizio secolo Sanguineti è costretto suo malgrado a insinuare il dubbio che “con il futurismo sia andata perduta una grossa occasione di estroversione”, prima che si alzassero le barricate dell’anima. La lotta al sublime non ha prodotto altro che “un neo-sublime industriale”⁴²¹, coincidente in sostanza con il militarismo imperialista, e quindi esposto alla censura operata successivamente dalla coscienza letteraria, che vieta alla poesia italiana di affermare la propria contemporaneità alla realtà industriale ed economica: deboli approssimazioni sono i chimismi di Soffici, e il suo “vestito favoloso di vecchie *affiches*”⁴²² realizzato attraverso un collage lirico omologo a quello pittorico. Attraversando in apnea il vuoto pneumatico, fondato su un nucleo di resistenza biografica e individuale, che i lirici nuovi (categoria “nefasta” secondo Mengaldo, e volontariamente diminutiva nel caso di Sanguineti, che include Saba, Ungaretti, Montale) allestiscono “contro la storia”⁴²³, e il vuoto siderale, astratto, entro il quale si consuma la diserzione epigrammatica delle *anime belle* dell’ermetismo, l’energia del distacco punta dritto verso l’avanguardia secondonovecentesca, presentata come l’ultima espressione, e la piú compiuta, della “funzione disordine” che percorre la poesia italiana.

Il secolo veloce di Sanguineti, infatti, culmina nel “ritorno al disordine” che va dilagando tutto intorno al suo libro (il finito di stampare dice 21 giugno 1969, e allude a una primavera che dura ormai da un anno). Una spinta eversiva che è “testimonianza dell’opposizione” e “rilancio di prospettive apocalittiche, non inadeguate ai tempi.” La poesia si propone, alla fine degli anni Sessanta dominati dalle affermazioni ottimistiche del progresso, “come via di negazione”: ed è, in definitiva, una esasperata negazione “la morale esclusiva e incalzante di tutta la favola di questo nostro Parnaso.”⁴²⁴

Avendo deciso Sanguineti di escludersi in quanto poeta dall’antologia, la documentazione a sostegno della sua ricostruzione risulta debole, coi soli Giuliani, Porta e Balestrini a sostenere il peso di tutto un secolo raccontato come preludio alla loro poesia. Eppure questa debolezza documentaria forse rende ancora piú eclatante l’operazione in termini di politica culturale: tanto minore la verificabilità critica dell’assunto, tanto piú determinata,

⁴²⁰ Edoardo Sanguineti, *Introduzione*, cit., p. XXX.

⁴²¹ Ivi, p. XXIV.

⁴²² Ivi, p. XXVIII.

⁴²³ Ivi, p. XXXIII.

⁴²⁴ Ivi, pp. XXXVI-XXXVII.

provocatoria e spavalda la presa della parola da parte del critico. Che agisce a nome di un manipolo di poeti, una cellula di guastatori installata nel cuore del potere editoriale, ovvero culturale; e insieme cattura lo svolgimento della tradizione per costringerlo dentro il disegno del suo progetto egemonico. Giocando, come aveva fatto Giuliani nel momento *proiettivo* del gruppo, ma ora a un livello ben più rischioso di compromissione, nel quadro fitto di trappole delineato pochi anni prima da Enzensberger: “il rapido sviluppo dell’industria della coscienza, il suo progressivo affermarsi come istanza decisiva della società moderna”, modifica il ruolo sociale dell’intellettuale. Lo espone a “pericoli nuovi” e gli offre “insospettate possibilità.” I “tentativi di corruzione e di ricatto” sono sempre più aggiornati e sottili: sempre di più, come nel caso di Sanguineti, assumono le sembianze della libertà e della complicità nella contestazione. E occultano che “l’intellettuale diventa complice di una industria, il cui compito di cementazione del potere costituito non è conciliabile con il suo compito e il cui destino dipende da lui, così come egli dipende da questo destino. E, comunque si comporti, ciò che egli mette in gioco non è soltanto se stesso.”⁴²⁵ Non soltanto se stesso, ma la funzione della critica, la sua capacità di *vedersi* agire in un contesto disseminato di determinazioni esterne, di verificare le strutture del campo letterario, e quindi la sua possibilità di tenere aperte le linee del mutamento, anziché chiuderle in un progetto estetico e politico blindato dall’ideologia.

3. L’analisi della pratica antologica e del disegno critico che percorrono la *Poesia del Novecento* conduce Pier Vincenzo Mengaldo a individuare il carattere mistificatorio dell’operazione di Sanguineti, la cui parzialità non è soltanto, per Mengaldo, criticamente debole, ma addirittura politicamente e culturalmente dannosa: “non c’è nulla di più consono al totalitarismo (o adornianamente oggettività) del potere economico-politico dominante che, precisamente, l’abolizione delle differenze”, ovvero quella riduzione della storia a storia dell’avanguardia che “implica necessariamente la cristallizzazione” dei valori presentati come sbocco necessario della poesia novecentesca. “A dispetto delle apparenze, siamo insomma di fronte, oltre che a un vistoso esercizio di potere culturale, a una battaglia di retroguardia”: chiudendo i *novissimi* dentro il monumento di un’antologia-strenna, Sanguineti finisce col “fare dell’avanguardia un’arte da museo.”⁴²⁶

Alla forzatura critico-politica operata da Sanguineti Mengaldo risponde anche con una propria, e antitetica, pratica antologica: dall’altro capo del decennio del disordine,

⁴²⁵ Hans Magnus Enzensberger, *L’industria della coscienza*, cit., pp. 7-16: 16.

⁴²⁶ Pier Vincenzo Mengaldo, *Un panorama della poesia italiana contemporanea*, cit., p. 133.

collocandosi sull'altro corno della fiamma dell'editoria italiana (i Meridiani Mondadori), Mengaldo accetta una specularità rispetto al manifesto di Sanguineti che sembra autorizzare i suoi detrattori ad accusare l'operazione di tendere pericolosamente verso il museo.⁴²⁷

Aprondo la sua lunga introduzione Mengaldo denuncia preliminarmente che i suoi appunti, e quindi la selezione che introducono e *giustificano*, rappresentano anche delle "riflessioni su quel peculiare 'genere' metaletterario che è l'Antologia."⁴²⁸ Una riflessione metadiscorsiva che incide già nella scelta del titolo: non "poesia", bensì *Poeti del Novecento*, a dire da subito il rifiuto di una riduzione unitaria del movimento poetico, quindi la diffidenza rispetto alle sintesi storiche e alle categorie risolutive, ontologizzanti.

L'antologia di Mengaldo non aggrega le voci poetiche in gruppi, e rifiuta di tenere insieme lo svolgimento della poesia costringendolo dentro narrazioni ideologicamente orientate. Si affida al succedersi delle individualità poetiche, indagate attraverso analisi ravvicinate, appunto soggettivizzanti, che possano "indicare non solo la collocazione, ma la specifica verità di quei dati autori e testi, cercando di far già udire, se non è troppo dirlo, il suono della loro voce."⁴²⁹ Intersezioni e risultati poetici convergenti potranno essere indovinati solo a posteriori: "rinuncio ben volentieri all'ordinata ricostruzione storica e preferisco incrociare il campo con le luci di riflettori puntati in varie direzioni, e magari un po' a caso, nella fiducia che una serie di 'tagli' settoriali serva meglio a illuminare il gioco delle forze in presenza e le loro relazioni reciproche."⁴³⁰

La storia va cercata nell'opera d'arte, e non l'opera d'arte nella storia: i testi non possono essere antologizzati in quanto rappresentativi di una tendenza, di una categoria, di un gruppo; va evitato, cioè, "il modo di procedere tipico delle antologie più caratterizzate da

⁴²⁷ Per Luperini "i criteri che informano l'introduzione e le scelte antologiche che ne derivano appaiono di tipo conservatore". Mengaldo, secondo Luperini, si sottrae all'individuazione delle contraddizioni storiche per rifugiarsi in un neutralismo apparentemente democratico e pluralistico che nasconde una non-scelta conservativa e restaurativa. Scegliere la lingua *inattuale* della poesia come unico punto di attrito rispetto all'esistente significa, per Luperini, bloccare ogni possibilità di costruzione di un'alternativa futura. "L'opposizione non sta più nel presente, bensì solo nel passato. Possiamo contemplarla nella poesia, non farla rivivere. La speranza, perciò, è solo un augurio. Nei poeti come nel loro 'lettore', la utopia ha il volto della morte. Il rullo della restaurazione le è passato sopra. E dunque tempo trascorso e futuro, rimpianto e speranza sono davvero la stessa cosa: un'unica nostalgia, che assume la figura della poesia e della morte." (Romano Luperini, *I poeti italiani del Novecento: problemi di metodo e di merito*, in "Belfagor", XXXIV, 2, 31 marzo 1979, pp. 189-205). A oltre trent'anni di distanza restano pochi dubbi sul fatto che il problematismo aperto e plurale di Mengaldo fosse più produttivo, anche in termini di critica dell'esistente, rispetto all'ideologismo aggressivo e censorio di Luperini: le cui osservazioni sono sempre acute in una prospettiva critica, ma appaiono "illeggibili" quando sono piegate all'inquadramento dei fatti letterari in una prospettiva di strategia politica.

⁴²⁸ Pier Vincenzo Mengaldo, *Introduzione*, cit., p. XIII.

⁴²⁹ Ivi, p. XIII.

⁴³⁰ Ibid.

pretese 'storicistiche', specie se contemporaneamente allestite in funzione di un punto di vista 'di parte' (le quali due cose non vanno poi molto d'accordo)."⁴³¹ Non sarà troppo difficile immaginare il destinatario di queste allusioni, alle quali più avanti si aggiunge la notazione che le individuazioni di gruppi, tendenze e personalità capostipiti "forniscono informazioni assai più sulle tendenze del critico e la sua visione della storia letteraria contemporanea che non sulla situazione reale in oggetto."⁴³² Il testo è un individuo, non un esemplare: rappresenta solo se stesso. Non si presta a fare da sineddoche: rivive ogni volta daccapo anche dentro la scelta antologica. Che, nella prospettiva di Mengaldo, deve selezionare "valori poetici obiettivamente realizzati", evitando di aderire alle tipizzazioni che si depositano nella storia letteraria, e puntando magari anche sui "momenti atipici", sulle "possibilità centrifughe sfiorate e poi non più imboccate con decisione."⁴³³

L'antologia non è storia della poesia, né storia delle poetiche: tantomeno sarà storia degli intellettuali. L'antologia "è insomma la proposta a futura memoria (se la formula non suoni troppo ambiziosa) di una tavola o canone di valori poetici, testualmente verificabili dal lettore, fondata sul prodotto o dosaggio personali, e tutto sommato abbastanza imponderabili, dell'ideologia, della cultura e di ciò che si può continuare a chiamare il 'gusto' dell'antologista."⁴³⁴

La risposta all'antologia come manifesto che risolve storicisticamente, e quasi teleologicamente, la storia delle poetiche, è la cretomazia come specie collaterale del saggio, un prosimetro che intesse le parole del critico e le voci individue dei poeti in un nuovo libro, risultante non dalla giustapposizione, ma dalla intersezione funzionale e discorsiva, gestita dall'antologista, di poesia e commento. Sanguineti, che pure compie un'operazione "inventiva", stilisticamente e letterariamente connotata, compone sí un'antologia-saggio, ma *chiusa* e costretta in un orizzonte dogmatico, organizzata da una petizione di principio iniziale, e non dalla compenetrazione discorsiva e argomentante tra testo e commento. Alla saggistica militante di Sanguineti Mengaldo oppone una "scrittura antologica" che partecipa del saggio in quanto forma *aperta* e collaborativa. La struttura del testo, nel caso di Mengaldo, è una tessitura a maglie strettissime, una costruzione ravvicinata e paziente del significato, fondata su sondaggi critici che prendono forma dalle corrispondenze intratestuali tra l'introduzione e i singoli cappelli introduttivi. Mengaldo collega le diverse sezioni del libro attraverso "fili continui, anche a costo di molte

⁴³¹ Ivi, pp. XIII-XIV.

⁴³² Ivi, p. XXXVIII.

⁴³³ Ivi, p. XIV.

⁴³⁴ Ivi, p. XV.

ridondanze o ripetizioni”⁴³⁵, che sabotano la linearità della costruzione testuale e generano virtualmente un *ipertesto* percorribile in diverse direzioni.

L’architettura complessa dell’antologia, con l’intreccio tipografico e semantico di critica e letteratura, corrisponde alla particolare posizione critica scelta da Mengaldo: una presa della parola interna, ravvicinata, quasi interlineare, che segue l’individuo poetico nei suoi processi organici di nascita e di sviluppo. Nemmeno di fronte alle limitazioni spaziali dell’antologia Mengaldo rinuncia al commento puntuale dei fatti di stile, che caratterizza il suo approccio ai testi, e l’ideale della sua critica, imparato da Contini: un’analisi delle strutture molecolari della parola.

Per descrivere i rapporti intratestuali che si stabiliscono tra i testi antologizzati Mengaldo rovescia in positivo l’analogia tra l’antologia e il museo, almeno nella sua funzione, sancita da Adorno, di “costringere l’astante entro strutture figurative ‘intertestuali’, inducendolo perciò a praticare la *comparazione*, che è il *primum* e la condizione indispensabile di ogni vero giudizio.”⁴³⁶ Nell’allestimento escogitato dall’antologista *conoscitore* si creano contiguità e distanze che generano significati critici locali, solo con cautela generalizzabili nel tentativo di definire una grammatica degli stili che sta sempre ai testi come la grammatica sta alla lingua. Il mito idealistico della storia onnicomprensiva si disgrega lasciando posto a una “pluralità e intreccio di singole *storie* parziali, settoriali, magari minime”, costruite sui risultati di “ricerche apparentemente decentrate che percorrono per esempi e campioni l’intero territorio a partire da ipotesi di lavoro circoscritte ma precise, e in base a queste fanno via via emergere e contrastare episodi, personalità, testi.”⁴³⁷

Le storie critiche che si intrecciano nell’antologia possono poi arrivare a rivelare, per somma algebrica di singolarità, le caratteristiche generali della lirica moderna, che nelle sue diverse ma coerenti declinazioni europee si afferma come “modalità specifica di espressione e conoscenza, opposizione e utopia caratterizzata in rapporto alla nuova società borghese e alla crescita del capitalismo.”⁴³⁸

L’immersione della poesia nel suo contesto strutturale pone il problema del tasso di pressione semiosferica che la scrittura in versi subisce da *tutto il resto*, ovvero il problema delle continuità e discontinuità rispetto all’indistinto dell’universo discorsivo. Un’analisi dello statuto “intermediale” dell’ambiente semiotico della poesia si impone come necessaria per chi voglia comprendere come la poesia “abbia via via assorbito istanze e modalità

⁴³⁵ Ivi, p. XIII.

⁴³⁶ Ivi, p. XVI.

⁴³⁷ Ivi, p. XIX.

⁴³⁸ Ivi, p. XXI.

narrative e in generale prosastiche, con le relative crisi e assestamenti formali.”⁴³⁹ Intorno ai versi si struttura una molteplicità di testi in prosa, che vanno dalla prosa lirica e lirico-saggistica alla metariflessione piú schiettamente critica, che tenta di individuare, attraversandoli, confini sempre piú sfumati: spesso gli inserti prosastici intendono “marcare dall’interno i *limiti* della poesia, disegnando il perimetro invalicabile che indica ciò che essa *non può* essere, e quanto di una realtà sempre piú rugosa richiede altri parametri di resoconto e interpretazione.”⁴⁴⁰

Del resto nello stesso momento in cui cerca di segnare i propri limiti, e di tracciare i confini, il territorio della poesia si lascia ridefinire da ciò che c’è *fuori*: impara le ambientazioni, i microeventi, le strategie di focalizzazione del romanzo modernista, allestisce per il soggetto poetico situazioni teatrali, si rende disponibile alla vocalizzazione e all’esecuzione. Contemporaneamente il lavoro del poeta, attratto dal campo gravitazionale dell’industria culturale, si diffrange in una varietà di secondi e terzi mestieri, “si dirama in una piú complessa attività di intellettuale militante ed è quasi costituzionalmente accompagnato e doppiato dal continuo esercizio della funzione ‘metapoetica’ in tutte le sue forme.” Il poeta tende a trasformarsi in “un tipo d’operatore che è insieme poeta, traduttore e critico”⁴⁴¹, vivendo uno sdoppiamento che rivela una “tensione immanente fra letteratura e ciò che letteratura non è”, conducendo fino a fuoriuscite clamorose dagli orizzonti culturali collaudati: come nel caso delle tentazioni fantascientifiche di Solmi, “questo anti-umanista a forza di umanesimo.”⁴⁴²

In *divertimenti* di questo tipo, che si sottraggono al furore innovativo e dialettico che dovrebbe trascinare in avanti la storia della poesia, Mengaldo vede la possibilità di preservare “la funzione contestativa o semplicemente difensiva della poesia, sottraendola alla mercificazione e consumo in serie del nuovo di cui restano invece vittime le avanguardie organizzate.”⁴⁴³ Che prendono la parola per forzarla dentro un disegno di sviluppo obbligato, esaustivo e totalizzante, dimenticando che “ancor piú che alla complessità dei processi storici compiuti, il pluralismo in critica è un necessario omaggio alla complessità di quelli in corso, e alla speranza di un futuro meno totalitario del passato e del presente.”⁴⁴⁴ Mengaldo mostra in atto una pratica critica individualizzante e plurale,

⁴³⁹ Ivi, p. XXIV.

⁴⁴⁰ Ivi, p. XXV.

⁴⁴¹ Ivi, p. XXXII.

⁴⁴² Ivi, p. XXXIII.

⁴⁴³ Ivi, p. LXXXVI.

⁴⁴⁴ Ivi, p. LXXXVII.

agita a livello “subatomico”, e opposta alle dialettiche bloccate e monolitiche del moderno, esacerbate dalla crisi che le attraversa nella loro fase tarda e già crepuscolare.

1. Nel 1956 dai Bell Telephone Laboratories, in New Jersey, esce il brevetto del transistor. Il risultato di uno studio complesso dei sistemi di comunicazione si condensa in un oggetto “invisibile” destinato a trasformare radicalmente l'intera dimensione degli scambi simbolici. Da prospettive diverse le scienze esatte, la fisica e la matematica applicate alla tecnica ingegneristica, elaborano una risposta alla necessità di ridurre la molteplicità dei discorsi che rappresentano il liquido amniotico della società a un principio unificante, a uno schema coerente, individuando una strategia di descrizione e misurazione del corpo della comunicazione. Il transistor è lo strumento attraverso il quale “la prosa del mondo”, l'intreccio dei segni che ricopre disordinatamente la superficie terrestre, si adagia, come un fiume, dentro un unico “canale” dal corso definito e dalle caratteristiche omogenee.

James Gleick, all'inizio del suo libro *L'informazione*, descrive il momento in cui le molte differenze che rendono apparentemente caotico l'universo della comunicazione stanno per comporsi in un flusso ordinato di dati: “Nel 1948 sui 138 milioni di miglia di cavi e i 31 milioni di apparecchi telefonici del Bell System ogni giorno transitavano oltre 125 milioni di conversazioni. Il Bureau of the Census riportava questa cifra sotto la voce *Comunicazione* negli Stati Uniti, ma si trattava di misure molto grezze della comunicazione. Le statistiche documentavano anche varie migliaia di stazioni radiofoniche e qualche decina di emittenti televisive, oltre a quotidiani, libri, pamphlet e corrispondenza. L'ufficio postale contava lettere e pacchi ma, esattamente, che cosa trasportava il Bell System, e in che unità lo si poteva contare? Non certo conversazioni, né parole, e nemmeno caratteri. Forse si trattava solo di elettricità. I tecnici dell'azienda erano ingegneri elettrotecnici. Tutti sapevano che l'elettricità fungeva da surrogato del suono, il suono della voce umana, onde di pressione nell'aria che raggiungevano il microfono e venivano convertite in forma di onde elettriche.”⁴⁴⁵

Dal concetto generico di *intelligence*, che indicava l'insieme informe dei discorsi senza tuttavia comporre la molteplicità e la dispersione dei supporti, si ritaglia il concetto tecnico di *information*, ispirato a principi fisico-matematici che consentono la misurazione e l'unificazione delle forme della comunicazione, individuando al di sotto delle differenze superficiali una “sostanza” comune. Il flusso binario dei bit dissolve i diaframmi che separano porzioni di realtà, rende profondamente integrato il sistema dei media e vanifica

⁴⁴⁵ James Gleick, *Prologo*, in Id., *L'informazione. Una storia, una teoria, un diluvio*, traduzione di Virginio B. Sala, Feltrinelli, Milano 2012, pp. 11-19: 13.

le distinzioni tra le diverse tipologie discorsive e testuali. Le manifestazioni di linguaggio individuali, le emergenze locali, i singoli testi, non possono più essere completamente *astratti* dal principio unificante che li struttura, né *estratti* dalla continuità della “corrente”. La parola singolare è assorbita all’interno di un “parlare” impersonale che eccede le determinazioni grammaticali della lingua, e le forme del linguaggio verbale, per configurarsi come una sorta di “linfa” delle pratiche sociali, preconditione necessaria non soltanto alla circolazione delle informazioni, ma a qualunque attività di “scambio” nell’ambito dell’esistenza umana.

2. Quando Eugenio Montale, nel 1971, pubblica *Satura*, la sua quarta raccolta di versi, gli interpreti si trovano di fronte a un intero repertorio poetico attraversato dal disordine. Dalla raccolta, come pezzi smarriti di una collezione, scivolano attraverso “invisibili spiragli” gli oggetti dell’archivio montaliano: “un ricciolo / di Gerti, un grillo in gabbia, ultima traccia / del transito di Liuba, il microfilm / d’un sonetto eufuista scivolato / dalle dita di Cliza addormentata.”⁴⁴⁶

Dentro la stanza segreta della cultura, “un sotterraneo chiuso a doppio lucchetto”, ha fatto irruzione una forza destabilizzante, un principio di decostruzione allegorizzato dall’alluvione che “ha sommerso il pack dei mobili, / delle carte, dei quadri” (e in una variante del testo si legge: “il pack dei libri”).⁴⁴⁷ Gli emblemi di una tradizione del contemporaneo precocemente istituzionalizzata e musealizzata, “i marocchini / rossi, le sterminate dediche di Du Bos, / il timbro a ceralacca con la faccia di Ezra, / il Valéry di Alain, l’originale / dei Canti Orfici”, i feticci di una stagione di raffinati colloqui intellettuali, di solitarie opposizioni, di elitarie negazioni, hanno capitolato, dopo un’ultima, inutile resistenza, di fronte alla sfida estrema, portata da un nemico invisibile il cui unico attributo riconoscibile è la tendenza all’indifferenziazione e alla cancellazione. “Forse hanno ciecamente lottato”, i residui di un’epoca, nonostante fossero assediati da “un’atroce morsura / di nafta e sterco.” Forse hanno lottato, e certamente “hanno sofferto / tanto prima di perdere la loro identità.” Allo stesso modo ha lottato e sofferto il poeta, “incrostato fino al collo” come gli oggetti, consapevole che il suo “stato civile fu dubbio fin dall’inizio”, assediato dalla tempesta degli “eventi / di una realtà incredibile e mai creduta.”⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ Eugenio Montale, *Botta e risposta I*, da *Satura*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1984, p. 285.

⁴⁴⁷ Eugenio Montale, *Varianti e autocommenti*, in Id., *L’opera in versi*, cit., p. 990.

⁴⁴⁸ Eugenio Montale, *L’alluvione ha sommerso il pack dei mobili*, da *Satura*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 318.

L'informazione, a seguire il sottotitolo del libro di Gleick, assume nella percezione comune le sembianze di un *diluvio*. La metafora dell'alluvione ricorre per esprimere la pressione esercitata sul sapere dalla marea montante delle pratiche di significazione, entro la quale naufraga la concezione tradizionale, individualistica e auratica della "parola". I bit in transito attraverso i cavi della Bell System materializzano una forza sotterranea che dilaga in superficie come una calamità naturale, una tenace erosione tellurica che cancella i segni della cultura, le testimonianze prospettiche del passato. C'è anche la consapevolezza cifrata di questo movimento nell'intonazione apocalittica di Montale, quando mostra i simboli della civiltà culturale occidentale travolti dall'indistinto, e pone un problema che somiglia a quello che interroga gli antologisti: dopo che l'alluvione ha violato, spalancandolo, lo spazio chiuso della cultura, come è ancora possibile *distinguere?* dove finiscono il quadro, la sinfonia, il libro, la poesia, e dove comincia tutto il resto? Come si può ancora scegliere, separare, collegare, se siamo immersi nell'età dell'ossimoro?

3. "È un fatto, o me lo sono sognato, che per mezzo dell'elettricità il mondo della materia è divenuto un gran fascio di nervi che vibra per centinaia e centinaia di miglia in un battibaleno? O meglio, tutto il globo è un'immensa testa, un cervello, istinto e intelligenza insieme! Oppure potremmo dire che è esso stesso pensiero, e non la materia che noi crediamo?"⁴⁴⁹ Così Nathaniel Hawthorne nel 1851, citato da Gleick sulla soglia di un capitolo del suo libro dedicato al telegrafo,⁴⁵⁰ descrive quella che gli appare come una trasfigurazione senziente della materia. In una visione che anticipa l'intuizione della *noosfera* descritta da Teilhard de Chardin, e arriva a ridosso delle formulazioni sulla nascita dell'intelligenza collettiva.

Il sistema nervoso "elettrico" della terra produce un brusio impersonale simile al "brusio della lingua" ascoltato e descritto da Roland Barthes in un suo celebre saggio. Le *bruissement*, il brusio, è una delle promesse euforiche che provengono dall'affermarsi della civiltà delle macchine. La macchina nel pieno della sua attività produce un brusio, esattamente come l'ingranaggio dell'amore sadiano, concatenazione di corpi che si muovono con esattezza e che funzionano collettivamente. Il brusio è un rumore-limite, un rumore che è segno della propria evaporazione: la macchina perfetta non ha rumore, e il brusio tende al silenzio senza mai raggiungerlo. È un suono continuo e corale che non distingue le voci degli elementi che lo compongono (di qui la sua convivenza solo

⁴⁴⁹ Nathaniel Hawthorne, *La Casa dei Sette Abbaini*, traduzione italiana di Francesca Montesperelli, in Id., *Opere scelte*, a cura di Vito Amoroso, Mondadori, Milano 1994, pp. 747-1087: 1028.

⁴⁵⁰ James Gleick, *Un sistema nervoso per la Terra*, in Id., *L'informazione*, cit., pp. 121-157.

paradossale con la poesia, tradizionalmente luogo dell'individuazione): "nei rumori del piacere che 'funziona' nessuna voce si leva al di sopra delle altre o si spegne, nessuna si presenta per sé; il brusio è appunto il rumore del godimento plurale – ma non certo di massa (la massa ha una sola voce, e terribilmente forte)."⁴⁵¹

La parola singola oppone all'indistinto funzionamento della lingua il suo senso locale, i suoi residui di significato. Il brusio invece è un'utopia linguistica in cui l'unisono armonico del significante oblia le emergenze parziali per comporre un orizzonte di senso più vasto. Non una castrazione del senso, bensì l'individuazione di un significato asintotico, un punto di fuga dei significati che non si esaurisce nell'aggressività semantica di segni univoci. Barthes indica una direzione, un superamento possibile dell'impaludamento descritto da Montale. Che consiste nel ritrovare la posizione dell'uomo greco secondo Hegel, la capacità di interrogare "con passione, senza sosta, il brusio delle foglie, delle fonti, dei venti, insomma il fremito della Natura, per cogliere il disegno di una intelligenza. Quanto a me, è il fremito del senso che interrogo, ascoltando il brusio del linguaggio – di questo linguaggio che è la mia natura di uomo moderno."⁴⁵²

4. Il brusio del linguaggio cresce tutto intorno alla poesia nel corso del Novecento, finché dalla fine degli anni Sessanta la parola poetica sembra scegliere un'immersione deliberata nella parola sociale, tentando un'elaborazione e una messa in forma del brusio, giocata su un confine spesso labile tra scarto critico e identificazione, reimpiego ed emulazione: la poesia accetta di correre il rischio dell'indistinzione rispetto al flusso comunicativo.

"Siamo un segno senza significato": così Zanzotto traduce da Hölderlin in *Sì, ancora la neve*, l'implosione linguistica che apre lo sconquasso geologico de *La Beltà* nel 1968.⁴⁵³ Le "colline difficilmente profetizzanti" del paesaggio naturale, "torturate, torte dalla vostra verità e indicazioni fino a qui", si trasformano nel paesaggio artificiale dei segni, in un paesaggio *mediato*, assediato cioè dai media che tappezzano il reale di *Profezie o memorie o giornali murali*: "Anche: profezie memorie giornali murali / monogrammi plurigrammi dovunque, sfioranti « » / E le interferenze di vite / appena vi, svenute qua e là, / deficienze o mere specularità / o anche deficienze di specularità. / E, lo stesso, lastre

⁴⁵¹ Roland Barthes, *Il brusio della lingua*, in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988, pp. 79-81: 80.

⁴⁵² Ivi, p. 81.

⁴⁵³ Andrea Zanzotto, *Sì, ancora la neve*, da *La Beltà*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Mondadori, Milano 2011, p. 239. *La Beltà* è stato pubblicato per la prima volta da Mondadori nel 1968.

sensibili dossiers registrazioni / per documentare il passaggio / di qua di là dalla forza dalla grazia. «Grazia.»»

L'eccesso di "documentazione" genera profezie ascoltate nell'incertezza del significato ("E non sappiamo se oggi tutto questo / possa ottenere il permesso per un – benché minimo – senso"), ma nella certezza che saranno gravate dall'interferenza di un ineludibile rumore di fondo: "(ridondanze, ridondanze su strati su / specchi su inesistenze)". L'aggrovigliarsi dei discorsi stratificati *davanti al paesaggio* produce adulterate "iperbellezze", e "ipereternità", un *iper-dire* (espressione usata da Zanzotto a proposito di *Satura*)⁴⁵⁴ che si frantuma nell'afasia di "mille linguine e a-lingue a-labbra / argento neve nulla e anche meno / oppure neve e poi a-neve a-nulla". Si abbattono "fulmini e potenze sull'antenna della tivù / rimasta sulla casina abbandonata laggiù, / obsoleta né piú cantante tivú / sulle specie cantanti dei còrili dei bàccari": i "ripetitori" dell'informazione raggiungono con le loro tempeste di segni anche le piú appartate periferie, mentre le voci incorporate nell'apparato comunicativo intonano un "canto spiegato o ronzio o effervescenza", un indifferenziato mormorio che si impone sul "verso quasi afono ormai".

La realtà è fatta intermittente da improvvisi "invuotamenti", cancellature, segni sbarrati: "Il grande significante scancellato – / il cancello etimo / rete di sbarrette a perpendicolo / (lesioni, legioni) / (il mio nome è legione) / lesione". La diffrazione della parola nella *legione* delle percezioni, nella centuria dei demoni mediali, genera la *lesione* del reale, la spaccatura dalla quale filtrano scorie e residui linguistici, l'apertura che immette in una cavità formicolante di tracce prelinguistiche, fossili di espressività prelogica, e nella quale rimbombano, in una polifonia dissonante, i frammenti della lingua sociale. In questo pozzo archeologico, "in un cunicolo in una fessurina", resta un'impronta del mondo in cui "tutto è documentato e ripetibile", un'oscurità nella quale "sfrigolano su schermo vitrovit le immagini", specchio di una umanità stretta "in reticine di rètine". Il "ricco ricciolo della pellicola" è tutto quanto resta, "in questo fondo", del "processo di verbalizzazione del mondo": al quale però continuano a sfuggire le particelle extra-verbali, le molecole pre e post linguistiche, le correnti che strutturano il campo elettrico della poesia di Zanzotto.⁴⁵⁵

Nella risonanza reciproca e nelle interazioni dei segni le forme della testualità si accrescono e si aprono su dimensioni plurime. I generi tradizionali sfondano la loro esistenza convenzionale e "bidimensionale" per trasferirsi in un labirinto ipertestuale: il solo sonetto ancora possibile, dieci anni dopo lo squarcio aperto da *La Beltà*, è un *Ipersonetto*,

⁴⁵⁴ Andrea Zanzotto, *Eugenio Montale*, in Id., *Fantasie di avvicinamento*, Mondadori, Milano 1991, pp. 13-44: 35.

⁴⁵⁵ Andrea Zanzotto, *Profezie o memorie o giornali murali*, da *La Beltà*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., pp. 284-313.

che esordisce affermando la sostanza linguistica dei simboli che popolano e *fanno* la foresta, o meglio il *bosco* senza peso della significazione: “a te riduci / segno, te stesso, e le tue labili arti”, nel *Sonetto dello schivarsi e dell’inchinarsi*. L’eco di un interrogativo senza soggetto e senza corpo si rincorre nella selva dei segni: “Che fai? Che pensi? Ed a chi mai chi parla?”, attacca il *Sonetto del che fare e che pensare*, facendo vibrare il diapason di una domanda ritornante, a intonare un canto dello smarrimento dell’io e della sua posizione di enunciazione, “a che e per chi di nota in nota illinguo / questo che non fu canto, eloquio, ciarla”, che immediatamente si rifrange a coinvolgere il *tu*, posizione altrettanto *vuota*: “Che pensi tu, che mai non fosti, mai / né pur in segno, in sogno di fantasma, / sogno di segno, mah di mah, che fai?” Finché l’interrogativo si diffrange nel labirinto “neuronal” dell’ultimo verso: “pensier di non pensiero, pensa: che pensi?”⁴⁵⁶

Anche nella “cognizione della poesia”⁴⁵⁷ di Amelia Rosselli gli *spazi metrici* vengono stressati e deformati, costretti ad aderire alla forma stessa della sostanza psichica. La poesia è una strategia conoscitiva *incorporata*, nasce come estroflessione dell’apparato fonatorio, e considera delle parole “non soltanto il loro aspetto grafico ma anche movimenti muscolari e ‘forme’ mentali.” Nell’evoluzione scritta della poesia la corporeità della dizione si ritira integralmente nell’attività mentale: la parola non ha più un suono ma “*risuona* soltanto come idea nella mente”, e la frase “anche poetica è solo senso logico o associativo, percepito con l’aiuto di una sottile sensibilità grafica e spaziale (spazi e forme sono silenzi e punti referenziali della mente).”⁴⁵⁸

⁴⁵⁶ Andrea Zanzotto, *Ipersonetto*, da *Il Galateo in Bosco*, in Ivi, pp. 557-574. *Il Galateo in Bosco* è stato pubblicato per la prima volta da Mondadori, con una prefazione di Gianfranco Contini, nel 1978.

⁴⁵⁷ Alberto Casadei dimostra la connessione tra la “forma della poesia” di Amelia Rosselli e le configurazioni cognitive che caratterizzano le sue strategie di concettualizzazione dell’esperienza nel saggio *La cognizione della poesia: Amelia Rosselli*, in Id., *Poetiche della creatività*, cit., pp. 69-118, al quale si rifà qui la lettura di *Spazi metrici*. “La sua poesia è quasi una manifestazione infinitamente ribadita di come si sono modificate le profondità cognitive di un essere umano che ha introiettato inconsciamente l’abnorme plausibilità della sparizione e del crollo improvviso di ogni punto di riferimento. La ‘lotta con il mondo’ è dunque uno scenario *equivalente* a come viene percepita la relazione io-realtà nell’ambito dell’inconscio cognitivo. Ma ciò che conta, in fondo, è l’opera di stilizzazione: essa agisce connettendo in modi specifici una base anaforico-asseverativa, data dalle iterazioni continue in un singolo testo e nelle varie opere, su cui innestano le disgregazioni dei confini spaziotemporali e delle semantiche consuete, arrivando alla crisi di ogni livello logico di interpretazione, grazie agli ossimori, alle costruzioni improprie, alla sovrapposizione di concreto e astratto, e in generale alle metafore incongrue.” (Ivi, p. 114).

⁴⁵⁸ Amelia Rosselli, *Spazi metrici*, in Ead., *Le poesie*, a cura di Emanuela Tandello, prefazione di Giovanni Giudici, Garzanti, Milano 2004, pp. 335-342: 337-338. La prosa di *Spazi metrici*, datata 1962, è stata pubblicata per la prima volta come allegato a *Variazioni belliche*, Garzanti, Milano 1963. La complessa stratigrafia della poesia di Amelia Rosselli, e il suo rapporto inquieto e conflittuale con lo spazio della pagina e con la forma del libro, emergono in tutta la loro evidenza dall’imponente lavoro filologico fatto in occasione della recente pubblicazione del Meridiano rosselliano, *L’opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, con la collaborazione per gli apparati critici di Francesco Carbognin, Chiara Carpita, Silvia De March, Gabriella Palli Baroni, Emanuela Tandello; saggio introduttivo di Emanuela Tandello, Mondadori, Milano 2012. Nella nota al testo di *Variazioni belliche*, Francesco Carbognin pubblica un’introduzione a *Spazi metrici* datata 4 novembre 1993, nella quale Rosselli chiarisce il processo di elaborazione e definizione dello “spazio metrico”

Dalla sillaba come particella ritmica fondamentale Rosselli risale alla parola “intesa come definizione e senso, idea, pozzo della comunicazione.” La parola non è un oggetto convenzionale ma è immediatamente un concetto, fatto agire sulla base della convinzione strutturale “che il discorso intero indicasse il pensiero stesso, e cioè che la frase (con tutti i suoi coloriti funzionali) fosse una idea divenuta un poco più complessa e maneggiabile, e che il periodo fosse l’esposizione logica di una idea non statica come quella materializzata nella parola, ma piuttosto dinamica e ‘in divenire’ e spesso anche inconscia.”⁴⁵⁹

I processi associativi del pensiero si modificano a contatto con l’ambiente, sentono fisicamente le trasformazioni e gli spostamenti del contesto e trasferiscono ogni turbamento della cognizione provocato dalle interferenze esterne nel ritmo della scrittura: “nel discorrere e nel sentire altre presenze mentali o psicologiche assieme a me in uno spazio, il pensare diveniva più teso, più affaticato, quasi complementare a quello dell’interlocutore pur rinnovandosi o distruggendosi all’incontro con esso.”⁴⁶⁰ Lo spazio psichico è relazionale, è un campo che si deforma entrando in risonanza con gli altri campi individuali, accogliendo influenze e sovrapposizioni. Ha una sua estensione variabile, una sua misura che prende forma dal contatto con l’inerzia del mondo, e che una volta fissata si imprime sulla pagina e, a sua volta, letteralmente dà forma allo spazio poetico, che diventa una unità grafica, un quadrato indeformabile da riempire con ritmi e timbri: “le lunghezze e i tempi dei versi erano prestabiliti, la mia unità organizzativa era definibile, i miei ritmi si adattavano non a un mio volere soltanto ma allo spazio già deciso, e questo spazio era del tutto ricoperto di esperienze, realtà, oggetti, e sensazioni.”⁴⁶¹

Il flusso poetico si compone prendendo la forma dello spazio psichico, parole e pause sono particelle grafiche, idee concrete da utilizzare per scandire e “riempire” la modularità del verso: i versi sono tendenzialmente identici per lunghezza e per tempo di vocalizzazione, e la finitudine dello spazio determina una compressione, una predeterminazione, l’associazione della forma a un preciso significato mentale, che influisce su “l’idea o l’esperienza o il ricordo, trasformando le mie sillabe e i miei timbri (questi sparsi per il poema, a mo’ di rime non ritmiche) in associazioni dense e sottili; il sentimento rivissuto

in una prospettiva intermediale, che ricostruisce la genealogia del quadrato cognitivo della sua poesia a partire da precisi riferimenti geometrico-matematici legati alla teoria musicale, ma includendo anche tra le fonti della costruzione del suo specchio di scrittura le strategie di visualizzazione della fotografia, le tecniche di montaggio del cinema, le riconfigurazioni dello spazio connesse alla fisica moderna, e perfino le leggi dell’aerodinamica. (Cfr. *Notizie sui testi, Variazioni belliche*, a cura di Francesco Carbognin, in Ivi, pp. 1276-1279).

⁴⁵⁹ Amelia Rosselli, *Spazi metrici*, cit., p. 338.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 339.

⁴⁶¹ Ivi, p. 341.

momentaneamente si affermava tramite qualche ritmo fisso.”⁴⁶² La poesia si interrompe quando si esaurisce “la forza psichica e la significatività che mi spingeva a scrivere; cioè l’idea o l’esperienza o il ricordo o la fantasia che smuovevano il senso e lo spazio.”⁴⁶³

La mano che traccia i segni funziona da interfaccia tra il flusso del pensiero/poesia e lo spazio fisico del quadrato ritagliato nell’esperienza del mondo, è il terminale del dispositivo tutto corporeo che genera la poesia, ultimo segmento di un congegno che comprende la voce, l’occhio, il cervello, il respiro.⁴⁶⁴ Proprio per questo sulla mano si scarica tutta la pressione del contesto semiotico esterno, che sfalda il quadrato psichico, produce un’apertura virtuale nella sua compattezza: “la realtà è così pesante che la mano si stanca, e nessuna forma la può contenere.”⁴⁶⁵

5. Con l’immagine di una forma che non riesce più a contenere le spinte centrifughe della realtà si ritorna al 1971: l’anno in cui Montale, con *Satura*, mostra che il sentimento rarefatto e sacrale del *male di vivere*, della negatività irriducibile dell’esistenza, è stato, come scrive Zanzotto, “adottato in larga parte, ormai, dall’anonimo *das Man*”, e il mistero indecifrabile intuito soltanto nelle intense condensazioni di significato di cui sapevano caricarsi alcuni oggetti, alcuni eventi puntuali, “da tempo è passato sulle pagine dei giornali, ne ha l’inane, sopraffacente rigurgito di ripetitività. Ogni possibile *logos* in cui si celasse una sacralità negativa si è incenerito in chiacchiera.”

Con il suo *parlare all’orlo* Montale nega “sia l’ormai banalizzata e pubblicizzata distruzione della lingua, sia la lingua piena, sia il ‘mezzo parlare’ al quale il poeta dice di rassegnarsi, mentre di fatto lo elude, imitandolo e attraversandolo.” Montale destruttura la retorica poetica che aveva fondato una *koinè* quasi interamente esemplata proprio sulla sua poesia, e allo stesso tempo sabotava il rovescio antiretorico che sembra esibire, adottando un parlottio in versi che, attraverso una dislocazione dei materiali linguistici e un riposizionamento della lingua sociale, persegue una paradossale rifunzionalizzazione del linguaggio poetico: “il riporto di molti ‘materiali logici’ dalla sede prosastica (e precisamente giornalistica, in cui erano stati usati di preferenza) alla sede poetica ha una sua funzione in questo ultimo atto; che è, insieme, appropriazione di territori e riconversione di costanti.”⁴⁶⁶

⁴⁶² Ibid.

⁴⁶³ Ibid.

⁴⁶⁴ La mano, lenta, costringe il pensiero a interrompersi per attenderla, e produce l’isolamento delle parole. La scrittura a macchina organizza il quadrato in una tessitura più densa, più compatta: “scrivendo a macchina posso per un poco seguire un pensiero forse più veloce della luce.” (Ivi, p. 342).

⁴⁶⁵ Ivi, p. 342.

⁴⁶⁶ Andrea Zanzotto, *Eugenio Montale*, cit., pp. 35-36.

Il tritume di *logos* che parla dal libro ininterrotto del Montale dopo *Satura*, “balbo parlare” presentato come raziocinante delirare, percorso da “tutti gli slogamenti, le fratture, i pestaggi della sintassi, della grammatica, del vocabolario” altrove esibiti come sperimentazione, compone un discorso che dalla sua borbottante solitudine si connette, si mette in ascolto di quello che accade alla lingua collettiva: *gli altri* “vengono pur sempre coinvolti in una partecipazione al suo discorso, isolato eppure simile all’immenso brusio di una folla umana, del ‘bosco umano’.”⁴⁶⁷

Nello stesso anno di *Satura*, il 1971, un esperimento antitetico per presupposti poetici e ideologici, eppure convergente per risultati ed effetti, di assunzione e manipolazione della lingua sociale, travolge la stabilità delle istituzioni letterarie: la raccolta *Trasumanar e organizzare* di Pier Paolo Pasolini si compone di referti e documenti linguistici quasi ritagliati dal flusso della comunicazione e incollati entro la cornice del libro di poesia. Mettendo in versi articoli giornalistici, recensioni, comunicati stampa, frammenti saggistici, abbozzi, “propositi” e rifacimenti, orazioni civili e analisi politiche, schegge di lingua ordinaria e “poemi zoppicanti” Pasolini imprime alla poesia una traumatica svolta discorsiva, e ingaggia, proprio come Montale, “una guerra senza esclusione di colpi contro lo spettro dominante del Moderno: la Forma. O meglio, l’Idea della Forma.”⁴⁶⁸ Tutto quanto preme ai confini del libro sfonda la barriera della pagina e si riversa nello spazio della poesia, apparentemente senza che il poeta possa tentare un’organizzazione stilistica e concettuale dei materiali. Anzi, l’organizzazione dei materiali è eterodiretta, determinata da pressioni e mistificazioni esterne: il libro contiene poesie e preghiere su commissione, addirittura si apre (“obbrobrio!” si indigna in nota non la voce dell’autore, ma il coro dell’opinione pubblica) con una poesia scritta per la televisione.

La poesia è stretta tra i due poli ossimorici del titolo, tra i richiami del cielo e le esigenze della prassi, tra il misticismo e l’azione, *trasumanar e organizzare*: “con questa espressione voglio dire che l’altra faccia della ‘trasumanizzazione’ (la parola è di Dante, in questa forma apocopata), ossia dell’ascesa spirituale, è proprio l’organizzazione. Nel caso di San Paolo, l’altra faccia della santità, del rapimento al ‘terzo cielo’, è l’organizzazione della Chiesa. Ci sarebbe molto da dire sui popoli che, secondo noi, agiscono solo al livello pratico, pragmatico; sono sempre ascetici e profondamente religiosi.”⁴⁶⁹ La parola poetica

⁴⁶⁷ Ivi, p. 43.

⁴⁶⁸ 1975-2005. *Odissea di forme*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli e Paolo Zublena, Luca Sossella editore, Roma 2005, pp. 7-29: 19.

⁴⁶⁹ Così Pasolini in uno dei suoi dialoghi con Jean DufLOT raccolti in *Il sogno del centauro*, a cura di Jean DufLOT, prefazione di Gian Carlo Ferretti, Editori Riuniti, Roma 1983. Ora si legge in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla*

ibrida e spuria, che rinnega se stessa e rinnegandosi trova un'ultima possibilità di *dire* l'esperienza, deriva direttamente dall'*empirismo eretico* di Pasolini, è l'esito necessario dell'urgenza, che ha portato Pasolini ad "abdicare" alla letteratura per consegnarsi al cinema, di parlare della realtà attraverso la realtà, di utilizzare la realtà come *segno*.⁴⁷⁰

Della consistenza della realtà, e di una tragica coincidenza tra le cose e le parole, tra i fatti e i significati, Pasolini fa esperienza fino all'estrema conseguenza della sua morte, sulla spiaggia di Ostia, il 2 novembre del 1975. Ovvero nell'anno, per proseguire il gioco degli incroci, per continuare a seguire il convergere e il divergere dei destini, in cui a Montale viene conferito il premio Nobel per la letteratura.

Ritirando il premio, nelle stanze dell'Accademia di Stoccolma Montale pone un interrogativo radicale circa le condizioni di esistenza della parola poetica: *è ancora possibile la poesia?* Se lo chiede, Montale, anche alla luce delle "opinioni assai diffuse, opera di aruspici non sempre attendibili", secondo le quali "in questo anno o negli anni che possono dirsi imminenti il mondo intero (o almeno quella parte del mondo che può dirsi civilizzata) conoscerebbe una svolta storica di proporzioni colossali."⁴⁷¹ L'allusione è misteriosa, e forse andrebbe approfondita, perché sembra riferirsi a trasformazioni non generiche, ma precise e circostanziate; tuttavia la profezia, indipendentemente da quale fosse il suo contenuto referenziale, è corretta. Nel 1975 il mondo vive la vigilia di un'accelerazione vertiginosa dei processi sociali e culturali, che travolge tutti i paradigmi consolidati, seppure non proprio nell'imminenza di "una nuova armonia sociale di cui esistono presentimenti solo nei vasti domini dell'Utopia": è la parte (ancora) inevasa della profezia, che annunciava il formarsi di "un nuovo sistema di vita comunitaria, sia esso quello del Benessere o del Malessere universale, ma di tale portata da mettere fine, almeno per molti secoli, alla multisecolare diatriba sul significato della vita."⁴⁷²

Nel suo discorso Montale trascorre rapidamente la storia lunga della poesia, dal suo prendere forma vocale dal "martellamento delle prime musiche tribali", alla sua *trascrizione*

politica e sulla società, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Piergiorgio Bellocchio; cronologia a cura di Nico Naldini, Mondadori, Milano 1999, pp. 1401-1550: 1462.

⁴⁷⁰ Cfr. Pier Paolo Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, da *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo primo, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Cesare Segre; cronologia a cura di Nico Naldini, Mondadori, Milano 1999, pp. 1503-1540. In generale l'idea di una lettura della realtà come linguaggio, intrapresa attraverso un'assunzione selettiva degli strumenti della linguistica e della semiotica, percorre tutta la raccolta, pubblicata da Garzanti nell'aprile del 1972, quindi a ridosso del libro poetico. Il saggio *La lingua scritta della realtà* era uscito su "Nuovi Argomenti", nuova serie, 2, aprile-giugno 1966, col titolo *La lingua scritta dell'azione*.

⁴⁷¹ Eugenio Montale, *È ancora possibile la poesia?*, in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, tomo secondo, Mondadori, Milano 1996, pp. 3030-3040: 3030. Montale pronuncia questo discorso all'Accademia di Svezia il 12 dicembre 1975.

⁴⁷² Ibid.

che genera fenomeni di dissociazione tra vista e udito, con la conseguente definizione delle forme metriche, sorta di impronta visiva dell'origine musicale della poesia. Fino all'esplosione della tarda modernità, che fa deflagrare la tenuta delle forme, *traduce* la poesia nella sua sostanza visiva o acustica, diluisce il verso nella prosa, e struttura un contesto che, mentre risuona del rumore della comunicazione, è stretto nelle determinazioni della mercificazione, erode lo spazio della poesia invadendolo con la produzione di oggetti replicabili e disponibili al consumo. Eppure, afferma Montale, se si considerano questi prodotti come epifenomeni dati in pasto all'effimero appetito della moda, destinati a scomparire in fretta, e si identifica come poesia "quella che rifiuta con orrore il termine di produzione, quella che sorge quasi per miracolo e sembra imbalsamare tutta un'epoca e tutta una situazione linguistica e culturale, allora bisogna dire che non c'è morte possibile per la poesia."⁴⁷³

Le possibilità residue della poesia, tuttavia, si giocano lontano dalla trasmissione e riattivazione del patrimonio della tradizione auspiccate da Montale. O meglio: si realizzano dentro una trasmissione e riattivazione del patrimonio del tutto obliqua, fondata innanzitutto sulla rottura e sull'affermazione di dirimenti discontinuità. È proprio dall'inquieto incomprensibile mormorio indistinto della comunicazione che si compone un nuovo, inaspettato, provvisorio ma ancora vitale discorso poetico.

Nel 1975, mentre il mondo culturale italiano assiste alla morte di Pasolini e al Nobel di Montale, viene pubblicata un'antologia che si mette esattamente in ascolto del montante "brusio della lingua" e delle sue conseguenze: *Il pubblico della poesia* di Franco Cordelli e Alfonso Berardinelli. Un anno dopo, quando Luciano Anceschi dedica a un'indagine sulla situazione della poesia i primi due numeri de "il verri" del 1976, incrociando testimonianze, appunti, contributi critici, documenti d'archivio, analisi e sintomi, testi editi e inediti (e includendo anche il discorso di Stoccolma di Montale), "l'astro spezzato" della poesia appare in via di ricomposizione, e si sta confusamente riorganizzando "in una sorta di nuovo sistema stellare",⁴⁷⁴ seppure rotante intorno a una "accertata pluralità di

⁴⁷³ Ivi, p. 3037.

⁴⁷⁴ Luciano Anceschi, *Variazione su alcuni equilibri della poesia che san di essere precari*, in "il verri", VI, 1, settembre 1976, pp. 5-20: 5. Un sistema, tuttavia, quello intravisto da Anceschi, che si sottrae a ogni possibilità di antologizzazione: l'inchiesta de "il verri" rifiuta categoricamente ogni ipotesi antologica. "Invece, le ambiziose proposte di antologie riassuntive e conclusive che sono state fatte non ci hanno proprio persuaso: non solo sono prive di efficacia e di forza nel gesto fondamentale della indicazione, ma in esse l'unico sorprendente criterio per il giudizio appare quello della assoluzione per insufficienza o addirittura per mancanza di prove. Nessuno poi riesce a rendersi conto del modo con cui si sono formate le categorie volta a volta usate, e come si giustificano, mentre i nomi si accumulano nel modo più sommario, ingiustificato, incoerente. Così, quel che alla fine si ottiene è una sorta di coltivazione del caos, o di calcolate distrazioni. La situazione non sopporta esercizi che richiedano un tempo disteso, e operazioni prolungate in maturate

centri”,⁴⁷⁵ che lo rendono “ricchissimo di direzioni e prospettive”: “ragioni diverse si articolano contemporaneamente secondo modi che si son potuti dire di divergenze parallele, e anche le tradizioni, le poetiche, i cànoni istituzionali vivono su piani molteplici, diversi.”⁴⁷⁶

strutture.” (Ivi, p. 17) In effetti l’eterogeneità dei materiali, delle tipologie discorsive, delle voci e dei punti di vista teorici, pratici e generazionali accolti nel doppio numero monografico non permette di parlare di antologia, e ascrive l’operazione coordinata da Anceschi al genere del *dossier*. È probabile che la stroncatura in blocco della pratica antologica abbia come bersaglio principale proprio *Il pubblico della poesia*, allora fresca di stampa, che certamente sonda la possibile ricomposizione plurale dell’universo poetico da una prospettiva estetica e generazionale piuttosto diversa da quella patrocinata da Anceschi. Al primo numero del dossier, *Equilibri della poesia*, che si apre con un testo di Henri Michaux e un intervento di Massimo Bacigalupo su Ezra Pound, partecipano: Eugenio Montale, Leonardo Sinisgalli, Vittorio Sereni, Mario Luzi, Franco Fortini, Giuliano Gramigna, Andrea Zanzotto, Roberto Roversi, Giovanni Giudici, Francesco Leonetti, Roberto Sanesi, Amelia Rosselli, Edoardo Sanguineti, Giovanni Raboni, Antonio Porta. Il secondo numero, *Novissimi, e dopo*, include contributi di: Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini, Antonio Porta, Giuseppe Guglielmi, Lamberto Pignotti, Adriano Spatola, Giulia Niccolai, Corrado Costa, Carlo A. Sitta, Mario Biondi, Valentino Zeichen, Giuseppe Conte, Milo De Angelis, Cesare Viviani, Renato Barilli, Fausto Curi, Gillo Dorfles, Guido Guglielmi, Marie-Louise Lentegre, Sebastiano Vassalli, Alfredo Giuliani, Milli Graffi, Niva Lorenzini, Mario Artioli.

⁴⁷⁵ Ivi, p. 20.

⁴⁷⁶ Ivi, p. 18.

1. Il movimento di estroflessione e di “esposizione” che porta la poesia a coincidere col proprio “esterno” è il più macroscopico degli *effetti di deriva* analizzati da Berardinelli nel saggio premesso a *Il pubblico della poesia*, che mutua da *Il piacere del testo* di Roland Barthes il concetto di “deriva” inteso come perdita del socioletto, smarrimento delle coordinate linguistiche e sociali che rendono riconoscibile un discorso ancorandolo alle regole della comunicazione o, nel caso della poesia, al corpo della tradizione. Il piacere del testo, scrive Barthes, ovvero la sua possibilità di *senso*, “può benissimo prendere la forma di una deriva”, che si verifica “tutte le volte che *non rispetto il tutto*”. C’è deriva “ogni volta che il linguaggio sociale, il socioletto, *mi manca* (come si dice: *mi manca il cuore*). Per cui un altro nome della deriva sarebbe: l’*Intrattabile* – o forse anche: l’*Idiozia*.”⁴⁷⁷

Il momento di innesco della deriva coincide, nello schema storiografico di Berardinelli, con gli smottamenti che si verificano a tutti i livelli intorno al ’68, snodo cronologico e “concettuale” carico di suggestioni contestatarie, durante il quale la “politicizzazione del privato” irrompe nella separatezza della pratica poetica. Un diffuso irrigidimento ideologico aggredisce la poesia e costringe i discorsi che non si conformano alle esigenze del conflitto politico in uno stato di semi-clandestinità e di “illeggibilità”. Si scrivono versi in “una situazione dominata dalle ricerche formali della neoavanguardia e dal dibattito sul tema poesia-rivoluzione,”⁴⁷⁸ e la Letteratura del Rifiuto si trasforma presto nel Rifiuto della Letteratura, quindi nel rifiuto dei linguaggi, delle istituzioni, delle specificità che alla letteratura sono connessi.

I Settanta appaiono agli osservatori che tentano di descriverli da una prospettiva ravvicinata ma già “storicizzante” come il decennio della “illimitata libertà: illimitata e priva di riferimenti a qualunque dialettica – il rispetto fisico dell’altro (oltre che morale) e delle sue ragioni, in rapporto diretto con te e con le tue ragioni.”⁴⁷⁹ L’estremizzazione nichilistica della libertà porta “dal formalismo assoluto, inteso come nietzschiana negatività letteraria [...] non all’informale altrettanto assoluto, ma all’informe puro e semplice.”⁴⁸⁰ Si impone un’assenza di mediazioni culturali e stilistiche che tende a instaurare il *vuoto* della

⁴⁷⁷ Roland Barthes *Il piacere del testo*, in Id., *Variazioni sulla scrittura*, seguite da *Il piacere del testo*, a cura di Carlo Ossola, Einaudi, Torino 1999, pp. 73-127: 87.

⁴⁷⁸ Alfonso Berardinelli, *Effetti di deriva*, in Id., Franco Cordelli, *Il pubblico della poesia. Trent’anni dopo*, Castelvecchi, Roma 2004, pp. 19-36: 20.

⁴⁷⁹ Enzo Siciliano, *Prefazione*, in *Poesia degli anni settanta*, introduzione, antologia e note ai testi di Antonio Porta, prefazione di Enzo Siciliano, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 13-21: 13.

⁴⁸⁰ Ivi, p. 17.

letteratura e, soprattutto, della critica: se è vero che “l’esigenza antiautoritaria” sviluppata dai movimenti “richiede una verifica dei testi al di fuori di ogni valore attribuito ai singoli autori e un operare su un piano orizzontale, paritario, dunque indicare percorsi in direzioni diverse piuttosto che scegliere e discriminare.”⁴⁸¹

La contestazione aggredisce frontalmente il sistema culturale in quanto appendice dell’apparato statale, entro un orizzonte di delegittimazione complessiva di individui e istituzioni accusati soprattutto di amministrare in senso repressivo, e quindi sterilizzare, l’esercizio della funzione intellettuale. La sinistra “istituzionale” pratica un’occupazione sistematica di tutti gli spazi culturali: l’antologia poetica di Sanguineti, per scegliere un esempio interno al “campo”, pubblicata da Einaudi grazie anche all’interessamento di Calvino, è l’atto di *museificazione* dell’avanguardia, di cooptazione dei fermenti antisistemici all’interno di un contesto culturale, quello della casa editrice Einaudi, riconoscibile come il luogo di elaborazione della linea ufficiale della *intelligencija*. Assumendo il “ritorno al disordine” in uno spazio garantito e “costituzionale”, Sanguineti tenta di recuperarlo alla continuità critica, reimmettendo le potenzialità della deriva nella dialettica del moderno e includendola di nuovo nell’“ordine del discorso” dal quale la poesia tentava di liberarsi, mentre l’azione politica progettava di annullarlo e distruggerlo.

Nel contesto dell’assalto al cielo proclamato dalla generazione del ’68 la poesia si trova coinvolta e per ciò stesso “diluita” nel tentativo più ampio di conquista e conversione dell’immaginario, che deve essere disarticolato e sottratto alle pratiche di validazione gestite dal “centro”: “è il concetto stesso di immaginazione che si stacca dall’area del dominio e si afferma a poco a poco come attività di contro-potere, come punto franco rispetto all’Autorità, e acquista nuovo spazio a partire dalla denuncia del fallimento dell’emblema totalizzante dello Stato.”⁴⁸² Tuttavia questa operazione di distacco dell’immaginazione dal sistema di controllo e dalle strategie di “valorizzazione” autorizzate dal “potere” rischia di finire preda di un sistema di pratiche contrario ma uguale, perché altrettanto rigido e “militarmente” organizzato.

Il tentativo antologico di Berardinelli e Cordelli, allora, cerca di invertire la castrante gerarchizzazione dei discorsi regolata dal *primum* ideologico, forzando la dittatura del politico per verificare direttamente nel corpo dell’immaginario poetico “quali altri

⁴⁸¹ Antonio Porta, *Introduzione*, in *Poesia degli anni settanta*, cit., p. 23.

⁴⁸² Ivi, pp. 24-25.

linguaggi si rendevano disponibili per continuare a operare nell'ambito strategico dell'immaginazione e non interrompere ma rafforzare la traiettoria del mutamento.”⁴⁸³

La verifica condotta da Berardinelli e Cordelli è tutta orientata a registrare l'irreversibilità dei processi di decostruzione del campo letterario: nonostante i tentativi di restaurazione e di cooptazione, non solo la concezione “classica” della scrittura poetica, ma anche quella moderna fondata sulla dialettica di fratture e ricomposizioni è stata ormai travolta dal complesso di mutazioni innescate dalla contestazione. La cesura storica e sociologica provocata da questa globale “decapitazione” della tradizione, soprattutto nel momento in cui viene rifunzionalizzata dal potere di assimilazione dell'industria culturale, che “aggancia” gli effetti della deriva per tradurli in prodotti “poetici” consumabili, innescando un sistema di trasformazioni antropologiche che ridisegnano lo spazio simbolico della poesia, relativizzando prepotentemente il ruolo che la poesia occupa nel campo delle produzioni dell'immaginario.⁴⁸⁴

Sottraendosi al primato della politica in quanto linguaggio non normalizzabile, e poi resistendo come anomalia periferica nell'ambito della galassia comunicativa, la poesia, dice Berardinelli, conferma la propria vocazione anti-egemonica, e non è destinata a uscire dalla clandestinità, a causa della sua stessa natura, delle sue stesse modalità d'esistenza. La sua efficacia in senso lato “politica”, il suo contributo alla conflittualità e alla destabilizzazione dell'esistente, sta proprio nelle caratteristiche che ne fanno il “luogo della anti-istituzionalità e della illegittimità per eccellenza”. Il significato e la forza antagonista della poesia risiede nel “puro e semplice fatto di esistere come momento oggettivamente interrogativo e ‘atopico’ rispetto all'universo delle scienze dell'uomo” e non tanto negli “elementi di valore, di alternativa, di reale efficacia contestativa in essa contenuti.”⁴⁸⁵ Indicando la presenza della poesia come *residuo* linguistico indisponibile a servire le diverse e contrapposte strumentalizzazioni, l'antologia contribuisce in questa fase a misurare gli slittamenti interni alle pratiche discorsive e a descrivere in che modo il sistema poetico si riconfigura rispondendo ai movimenti complessivi dell'immaginario.

2. Dopo aver attraversato la contestazione e la disattivazione di tutte le istituzioni letterarie la poesia passa dalla parte del brusio nella sua accezione euforica, si incarica di portare a termine il lavoro dell'alluvione, e lo fa attaccando, negando e facendo deflagrare il simulacro più ingombrante della tradizione poetica: la consistenza e la riconoscibilità

⁴⁸³ Ivi, p. 26.

⁴⁸⁴ Cfr. Guido Mazzoni, *Antropologia poetica moderna*, in Id., *Sulla poesia moderna*, cit., pp. 233-237.

⁴⁸⁵ Alfonso Berardinelli, *Effetti di deriva*, cit., p. 23.

dell'io, la posizione e l'identità dell'autore. Ancora nel solco di Barthes, Berardinelli registra la “*tendenziale dissoluzione accelerata della figura socioculturale e ideologica dell'autore.*”⁴⁸⁶ L'Autore, vale a dire la funzione che garantisce l'unità e l'univocità ideologica, linguistica, contenutistica del testo, non è più in grado di sintetizzare e comporre in una forma tutti gli stimoli provenienti dal flusso di linguaggio prodotto dall'intensificarsi del sistema comunicativo, e si trasforma, scrive Antonio Porta, in “un insieme non identificabile di particelle in sospensione”, che non può condensarsi in una “configurazione riconoscibile”. L'io poetico diventa una sorta di fosforescenza generata dalla parola, “una scia luminosa, coda di una cometa”, mentre l'enunciazione poetica si trasforma in “un evento linguistico-collettivo.” Il senso che si attribuisce a un'opera “dipende senza dubbio da un con-senso”, da una partecipazione plurale che chiede alla poesia di “tracciare (anche nel senso di segnare le tracce dei percorsi dell'esistenza), le figure del mutamento.”⁴⁸⁷

L'indeterminatezza semiotica ambientale preme sull'opera e la invade, vanificandone le pretese di autonomia: “gli effetti e i motivi di *choc* sembrano trasferirsi dal *testo* nel *contesto*.” Non è l'opera a essere aperta quanto “la storia e la società in cui essa naviga”. Il punto di vista dei *lettori-interpreti* che rielaborano liberamente, fuori da procedure codificate, i messaggi letterari, connettendoli ai fenomeni extra-letterari, sovrasta il “punto di vista (scientifico-corporativo) delle analisi ‘immanenti’.”⁴⁸⁸ Dove vige il dominio della Letteratura ora c'è un campo di forze percorso dall'informe della Scrittura e de-scritto da un Testo collettivo, da un'idea composita e dinamica della testualità che elude le sistemazioni tradizionali per generi e forme. Un campo nel quale permane soltanto una distinzione basata sui diversi gradi di funzionalità comunicativa, una “scala” di cui la poesia è uno degli estremi, dal lato della densità e della complessità.

Il “luogo di emissione dei messaggi poetici” e “il contesto in cui questi messaggi vanno a cadere” sono entrambi “disgregati e centrifugati”,⁴⁸⁹ senza che istituzioni tradizionali come i gruppi o le poetiche possano più fornire un orientamento e un principio di ricomposizione. Attraverso le crepe aperte da questa dispersione caotica tuttavia si intravede un nuovo spazio di creatività, che i vincoli allentati della tradizione rendono selvaggia, urgente, sfrenata. Berardinelli segnala timidamente, in un paragrafo tutto messo tra parentesi, le prospettive di “una nuova letteratura e una nuova poesia” che “vengono avanti con una forza di necessità irresistibile.” Su questa cauta apertura Berardinelli fonda

⁴⁸⁶ Ivi, p. 24.

⁴⁸⁷ Antonio Porta, *Introduzione*, in *Poesia degli anni settanta*, cit., p. 27.

⁴⁸⁸ Alfonso Berardinelli, *Effetti di deriva*, cit., p. 25.

⁴⁸⁹ Ivi, p. 26.

la propria ricerca critica successiva, dominata dal pessimismo della ragione ma sorretta dalla consapevolezza, che consegna alla critica il compito residuo di prolungare la leggibilità dell'archivio, che "si scriverà nuova poesia almeno fino a quando si continuerà a leggere la vecchia."⁴⁹⁰

Con una "cosciente allegria di naufragio" Berardinelli registra il manifestarsi nella poesia che lo circonda, già post-novecentesca, di una certa "euforia da deriva."⁴⁹¹ Tuttavia anche nei bilanci più critici sul decennio della deriva compare l'idea che "i momenti di *vuoto* hanno i loro privilegi: quelli che provengono dal preparare il *pieno* futuro. Indipendentemente da questo, cioè dal futuro, esiste un presente, ed esso è sempre caratterizzato, nei momenti di *vuoto*, da improvvisi rigogli di esistenza." Libera dai vincoli che definiscono ogni presenza, l'assenza è illimitata, e "in quella illimitatezza, il *vuoto* finisce per riconoscersi, per esprimersi, per darsi forma, per sottrarsi a una condizione di penosa anonimìa. In quella illimitatezza, esso può scomparire, oppure svelarsi consapevolmente in quanto tale."⁴⁹²

Nell'affermarsi della produzione di immagini dal basso, che si inseriscono in una rete orizzontale di discorsi priva di un centro organizzatore, si realizza la "fondazione continua di un linguaggio nuovo, di una nuova ragione non imposta, di un sapere non coatto e il fare poesia è parte attiva e non secondaria di questo processo sociale." Dentro la contestazione degli istituti tradizionali la poesia incarna una forma di "desiderio quasi privo di oggetto, di scopo, al di fuori di sé, ma attivo in mille proliferanti comportamenti", che compongono un'ondata di creatività diffusa e rappresentano il tentativo di "parlare una nuova lingua, ancora contraddittoria e poco comprensibile, ma parlata, come sfida al discorso di un sapere tramontato."⁴⁹³ Nello spazio delle antologie che la descrivono "in atto" questa nuova lingua trova non soltanto un embrionale tentativo di decifrazione, ma anche una collaborazione alla costruzione possibile della propria grammatica.

3. Nel corso degli anni Settanta la questione della (dis)continuità degli istituti poetici cessa di rappresentare un problema critico individuale, da misurare sulla singola esperienza di scrittura, e diventa un problema strutturale: "l'energia del distacco" misurata da Sanguineti nel '68 aumenta esponenzialmente fino a sganciare l'intera pratica poetica contemporanea dal campo gravitazionale della tradizione. Chiudendo l'introduzione alla sua antologia *Poeti del Novecento* Fortini allude alla silloge di Berardinelli e Cordelli, e sottolinea il carattere di

⁴⁹⁰ Ivi, p. 28.

⁴⁹¹ Andrea Cortellessa, *Uno sguardo postumo*, in Id., *La fisica del senso*, cit., pp. 12-19: 13-14.

⁴⁹² Enzo Siciliano, *Prefazione*, in *Poesia degli anni settanta*, cit., p. 19.

⁴⁹³ Antonio Porta, *Introduzione*, in *Poesia degli anni settanta*, cit., p. 30.

deracinées della maggior parte dei poeti piú giovani, immemori di qualunque tradizione, produttori di “testi che non si rifanno a un passato piú remoto delle esperienze formali degli anni Sessanta e sembrano anzi ignorare qualsiasi altro precedente storico, come una generazione emersa da un diluvio, o, diciamo, da un abbondante acquazzone.” Nessuno però per Fortini può illudersi di operare *dopo*: tutto avviene *dentro* la storia, e lo strappo rispetto al passato, la metafora ritornante del diluvio, rimane “un effetto ottico notissimo: nel gioco complessivo della ripetizione e dell’innovazione i testi mostrano una sola delle loro possibilità, la piú volontaria e intenzionale, che rilutta al tempo nell’attimo stesso in cui vi si inserisce.”⁴⁹⁴

L’antologia di Fortini del resto è un tenace esercizio di ricucitura del tessuto storico, che intende criticare e verificare “il pregiudizio della ‘modernità’, ossia il pregiudizio che privilegia in tutti i casi il dopo sul prima e il momento dell’innovazione su quello della conferma.”⁴⁹⁵ Seppure immerso in una “zona di cui le alluvioni hanno cancellato i confini”,⁴⁹⁶ il critico continua a voler distinguere e giudicare, perseverando nell’esercizio di pratiche ermeneutiche indebolite e depotenziate dalle determinazioni del contesto. La crisi esiziale attraversata da tutte le funzioni della mediazione culturale, esautorate dalla delega integrale del compito di trasmissione e scelta al mercato, che agisce in condizioni di arbitrio sempre piú *assoluto*, deve indurre l’antologista di poesia contemporanea a ricavare all’interno del proprio lavoro lo spazio per “una meditazione sui meccanismi che presiedono alla circolazione, alla lettura e alla valutazione delle scritture poetiche”, e a estendere il discorso critico a un “discorso sulla società, sulle classi che la dividono, sulle funzioni che in essa svolgono le costruzioni verbali di cui andiamo parlando e che chiamiamo poesie.”⁴⁹⁷ Le fratture della continuità storica infatti, e quindi “il presente e l’avvenire della poesia, prima che nelle menti dei poeti, si giuocano in quelle di tutti.”⁴⁹⁸

Tuttavia l’indagine complessiva auspicata da Fortini si è resa necessaria non tanto perché la poesia è sempre un grafico e un’impronta culturale delle strutture sociali e della loro evoluzione, quanto perché la scrittura poetica dopo la deriva ha letteralmente messo all’opera le menti di “tutti” i suoi lettori, ha cominciato a parlare la lingua che prima definiva il suo “esterno”, inaugurando la condizione tautologica secondo la quale “l’estensione del pubblico della poesia coincide piú o meno con quella dei suoi autori reali

⁴⁹⁴ Franco Fortini, *Premesse alla poesia del nostro secolo: linee di sviluppo e problemi di periodizzamento*, in Id., *Poeti del Novecento*, Laterza, Bari 1977, pp. 3-7: 7.

⁴⁹⁵ Ivi, p. 4.

⁴⁹⁶ Franco Fortini, *Ipotesi sul presente*, in Id., *Poeti del Novecento*, cit., pp. 216-219: 216.

⁴⁹⁷ Ivi, p. 218.

⁴⁹⁸ Ivi, p. 219.

o virtuali”, in un’intercambiabilità dei ruoli che rende incerte le delimitazioni del campo, e insieme realizza, ironicamente, “l’utopia di una comunità in cui tutti i lettori sono anche scrittori, l’interazione è continua e l’eguaglianza è garantita dal comune idiotismo.”⁴⁹⁹

Il pubblico della poesia rivela una formazione frammenaria, lacunosa, destrutturata, parziale; è orfano dei luoghi istituzionali di incontro, discussione e scambio; dimostra una scarsa coscienza letteraria che lascia il posto a una piú generica coscienza socioculturale (e di classe). La scrittura scaturisce come da un vuoto, nella sospensione delle convenzioni o nella compresenza di tutti gli orientamenti stilistici, in un’astrazione storica che oblia tanto la tradizione di lungo periodo della poesia italiana, quanto quella del moderno elaborata nel contesto europeo: l’antologia raccoglie le esperienze di autori “equilibrati, fumisti, agonici o criptonarrativi”, il cui “elemento è l’anomia e l’occasione. Nuotano nelle insidiose onde del quotidiano e del privato con uno smarrimento e una passione che hanno qualcosa di inedito e di disarmato.”⁵⁰⁰ Sono senza passato, non si interrogano sul futuro, fanno a meno delle teorie, sono ironicamente antilirici, scrivono e leggono versi ignorando o oltrepassando la infinita e schiacciante tradizione occidentale, e l’idea distorta e mistificata che di questa tradizione ha dato l’industria culturale. La *deriva* quindi “parla attraverso questi autori, li parla.” E simmetricamente gli autori ne parlano, “la esprimono, con tutta la massa delle loro contingenti e banali (sociologiche) incertezze sul proprio destino di autori o magari con il rifiuto di fornire e accreditare una forma culturale di questo destino.”⁵⁰¹

Il quadro fluido e instabile della poesia della deriva tuttavia non fornisce un alibi per la diserzione della critica: ogni indicazione può e deve essere verificata, approfondita. Berardinelli segnala “la *mancanza* di una analisi, e magari piú acuta l’esigenza di intraprenderla.”⁵⁰² La provvisorietà e la latitanza dell’analisi interrogano la posizione del critico: cosa significa “prendere la parola” dentro la deriva per scegliere, selezionare, valutare? È la domanda che Berardinelli si pone nel corso di tutta la sua storia di saggista incline a seguire le direzioni del mutamento, soprattutto studiando e utilizzando la saggistica come forma tipica della “critica di prossimità”, in cui il “critico come intruso”⁵⁰³

⁴⁹⁹ Alfonso Berardinelli, *Effetti di deriva*, cit. p. 29.

⁵⁰⁰ Ivi, p. 33.

⁵⁰¹ Ivi, p. 36.

⁵⁰² Ivi, p. 35.

⁵⁰³ Cfr. *Alfonso Berardinelli. Il critico come intruso*, a cura di Emanuele Zinato, Le Lettere, Firenze 2007, in particolare il saggio di Zinato che dà il titolo alla raccolta, *Il critico come intruso*, pp. 9-51, e l’intervista di Zinato a Berardinelli, pp. 53-86. La seconda parte del volume, *Carte d’identità*, è una “antologia personale” di testi poetici e saggistici allestita dallo stesso Berardinelli, a confermare la vocazione ibrida della sua idea di critica,

si situa nello spazio concettuale e perfino tipografico destinato all'autore, ma per opporsi alla colonizzazione del testo operata dalla scienza letteraria, che anziché agire da *intrusa* spadroneggia nei luoghi della letteratura fino a occultare l'opera proprio nell'atto di rifiutare la mediazione discorsiva del critico.⁵⁰⁴ I saggi di Berardinelli, la sua idea di critica, e la sua attenzione al saggio come genere, muovono da questa intuizione del movimento di ibridazione e di *intrattabilità* che è implicito nella deriva, e che crea uno spazio informe impossibile da dominare se non attraversandolo come spazio della scrittura.⁵⁰⁵ Il saggio parla della deriva, ma soprattutto è un metodo per solcarla in tutte le direzioni, per assecondare il suo movimento senza annullare le possibilità di comprensione, senza rinunciare a *fare presa* sulla parola.

4. L'idea di seguire, affiancandole e accompagnandole, le linee di slittamento del campo poetico viene riconsiderata e "criticata" da Berardinelli e Cordelli quasi trent'anni dopo, quando nel 2004 riprendono in mano la loro antologia per approntarne una seconda edizione: né riveduta né corretta. Dentro la negazione di tutte le coordinate prodotta dalla deriva "la sola cosa possibile era teorizzare non una tendenza, ma *la pluralità e la compresenza* di scelte e soluzioni."⁵⁰⁶ L'ulteriore accelerazione dell'entropia del sistema poetico che ha caratterizzato l'ultimo ventennio del secolo ha perfezionato e forse reso irreversibile il disorientamento, trasformando la pluralità in "confusione critica". Il canone che si è affermato nel corso degli anni Ottanta non è stato negoziato per via critica: si è imposto "per decisione editoriale o perché alcuni autori mostravano di avere un talento autopromozionale più spiccato di altri."⁵⁰⁷

Constatando questa evoluzione dell'effetto di deriva il critico rinuncia a *riprendere* la parola e a prolungare la propria operazione. Ripropone l'antologia come documento storico, senza tentare aggiornamenti, correzioni, supplementi di indagine, affermando in questo modo la sfiducia nel presente e una sostanziale incomprensione della situazione attuale.⁵⁰⁸

praticata anche attraverso l'antologia come metafora materiale e concettuale, sottogenere della forma saggistica.

⁵⁰⁴ Cfr. Alfonso Berardinelli, *Il critico senza mestiere. Saggi sulla letteratura oggi*, il Saggiatore, Milano 1983, e in particolare il saggio eponimo, pp. 125-138, che si legge anche in *Il critico come intruso*, cit., pp. 115-126.

⁵⁰⁵ A proposito degli studi di Berardinelli sulla forma del saggio cfr. quanto detto *supra* nell'introduzione.

⁵⁰⁶ Alfonso Berardinelli, *Cominciando dall'inizio*, in Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli, *Il pubblico della poesia*, cit., pp. 5-10: 7.

⁵⁰⁷ Ivi, p. 8.

⁵⁰⁸ In realtà nella seconda edizione dell'antologia i curatori operano un piccolo "ritocco" della "foto di gruppo", giustificato dal fatto che il libro era concepito originariamente come aperto, dinamico, e come una *pars pro toto*, la sineddoche di un momento storico. La spiegazione convince fino a un certo punto, e gli avvicendamenti (entrano, tra gli altri, Cavalli, Lamarque, Pecora) lasciano l'impressione di una correzione del *fuoco*, e di una leggera "falsificazione" del documento.

Conferma la validità dell'intuizione produttiva del titolo, che ha sintetizzato impeccabilmente la pressione dei contesti sui testi, e la nuova, totalmente mutata dinamica di accesso al sistema poetico, che ha cambiato contemporaneamente la posizione dell'autore e quella del critico: il pubblico della poesia "non era un pubblico di lettori, ma di ascoltatori impazienti e inquieti che avrebbero voluto salire loro sul palco piuttosto che starsene ad ascoltare con attenzione la lettura di testi composti da poeti veri o presunti."⁵⁰⁹

L'immagine "spettacolare" e teatrale utilizzata da Berardinelli suggerisce anche un'altra intuizione implicita nell'operazione critica condotta attraverso l'antologia: nel contesto della deriva la produzione e la fruizione della poesia si trasferiscono da una dimensione scritta e tipografica in una dimensione orale, performativa, che impone la compresenza dell'autore e del pubblico, che favorisce la collaborazione nella costruzione dei significati, fino allo sfumare delle differenze tra le diverse posizioni di enunciazione. Sullo sfondo dell'antologia si avverte l'emergere di una cultura dell'evento, fondata sulla dizione e sull'ascolto, una dimensione *pubblica* nella quale la parola mette in risonanza i corpi creando forme inedite di integrazione, ed esperienze comunitarie che stanno per diventare il terreno di nuovi conflitti, di nuove possibilità e di nuove colonizzazioni dell'immaginario, con l'apparato dell'industria della coscienza che si prepara ad agire proprio sul terreno della convocazione *live* del pubblico.

Come a confermare questa disponibilità della poesia alla traduzione mediale e all'esplorazione dei propri "dintorni", nel 2005 Alberto Bertoni sceglie un'impostazione annalistica per scandire i fenomeni poetici degli ultimi *Trent'anni di Novecento*, mostrando gli affioramenti di tendenze centrifughe e le intersezioni con i campi contigui dell'espressione artistica. Nell'antologia entrano cantautori e performer teatrali, in un tentativo (più suggerito che praticato con coerenza) di forzare il perimetro tradizionale dell'istituzione poetica, per far entrare nel radar alcune pratiche artistiche che, installandosi nella porzione di immaginario precedentemente dominata dalla poesia, creando dei succedanei della poesia che ne modificano le modalità e i luoghi di diffusione, travolgono le coordinate della percezione sociale della parola poetica, perfino massificandone l'aura.⁵¹⁰ Il risultato è una narrazione i cui personaggi sono Montale, Caproni, Luzi e Sereni insieme a De Gregori, De André e Guccini, con l'apparizione di comparse che vivacizzano il quadro

⁵⁰⁹ Alfonso Berardinelli, *Cominciando dall'inizio*, cit., p. 9.

⁵¹⁰ "Se i rapporti fra poesia e musica leggera raccontano il conflitto che oppone le due culture umanistiche dell'Occidente contemporaneo, lo scontro fra le forme è comunque speculare alla loro palese continuità, perché il *rock* e il *pop* consentono all'elemento aurale della poesia moderna di dilagare fra le masse proprio nell'epoca in cui il genere letterario decade." (Guido Mazzoni, *Poesia e canzoni*, in Id., *Sulla poesia moderna*, cit., pp. 221-233: 231).

come il poeta visivo Miccini, o di esperienze “minori” legate alla performance orale e al teatro. L’antologia costruisce una visione complessa e globale della storia della cultura italiana degli ultimi trent’anni, la cui descrizione non può prescindere, anche volendo dare conto soltanto della scala dei valori piú alti, dagli apporti corrosivi dell’orizzonte cosiddetto *midcult*, divenuto progressivamente sempre piú aggressivo, piú ampio, piú incidente, gonfiato dall’industria dell’intrattenimento fino a sommergere piú di un pack dei mobili, come accade nella metaforica alluvione di *Satura*.

La scelta di Bertoni allinea una teoria di “opere” (libri, ma anche dischi o rappresentazioni teatrali) collocati seguendo la successione degli anni di pubblicazione. Il criterio enfatizza il significato dell’organizzazione unitaria meditata, coesa e coerente degli oggetti testuali: Bertoni compensa la spinta centrifuga prodotta dall’inclusione di materiali eterogenei rivalutando la centralità del “libro”, o comunque del macrotesto, come principio di organizzazione concettuale e di strutturazione formale dell’opera. In questo contraddicendo l’impostazione tradizionale dell’antologia, che di norma tende a rimuovere il contesto di provenienza degli individui testuali, surrogando (“sublimando”, direbbe Quondam) il macrotesto in quei rappresentanti che vengono scelti in quanto *esemplari*, e che quindi *stanno per* tutti gli altri testi dello stesso autore e magari anche tutti gli altri testi di una stessa tendenza, seppure vengono sottratti all’ordine di significati al quale li aveva assegnati l’autore (il libro, appunto), per entrare nell’ordine discorsivo dell’antologista.⁵¹¹

I libri sono migliori degli uomini, dice Bertoni: la significatività di una raccolta, proprio in quanto “forma simbolica” che con la sua architettura aggiunge senso alla semplice giustapposizione dei testi individui, fornisce alla critica un punto di presa piú saldo rispetto a quello offerto dal sempre discutibile e scivoloso approccio monografico, *ispo facto* biografico e spesso biografistico. La scelta annalistica del resto rimanda ancora alla difficoltà di tracciare una mappa credibile ed esaustiva della poesia contemporanea. Contro la possibilità di ricomporre un canone, l’enumerazione caotica di Bertoni punta a dimostrare che “la ricchezza del quadro sta proprio nella sua provvisorietà costitutiva, ora

⁵¹¹ L’antologia prevede di norma “l’attribuzione a un testo dell’ufficio di rappresentanza di piú testi a quello assimilati, di *altri* – soprattutto – testi. Questa operazione di delega comporta necessariamente una concezione [...] del testo come elemento intercambiabile (nella prospettiva ancora dell’esemplarità), in grado di estendere la sua specificità (storica e funzionale: *hic et nunc* delle sue relazioni reali) oltre le proprie oggettive proporzioni. E, ancora, la delega al testo ‘esemplare’ comporta l’istituzione d’un rapporto tra il singolo testo e il tutto (l’antologia nella sua struttura) che è sostanzialmente subalterno, in quanto è la struttura complessiva che insieme garantisce l’operazione d’estensione del testo e ne surroga le oggettive carenze d’esemplarità totale, risarcendo omissioni e lacune: è insomma il tutto (strutturalmente inteso: sia come prospettiva metodologica che come ideologia) a dare senso a ogni singolo tratto, a controllarne egemonicamente ruolo, funzione, significato.” (Amedeo Quondam, *Ideologia e struttura della forma “antologia”*, in Id., *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma “antologia”*, Bulzoni, Roma 1974, pp. 9-17: 15).

nel *market aux puces* ora nella fantasmagoria di stili, lingue, aggregazioni generazionali o simpatetiche, avventure esistenziali, transfert psichici, visioni del mondo, ideologie, accenti, credenze...⁵¹² L'antologia per libri permette di costruire a posteriori rapporti e trame di senso, permette di trovare *dopo* le intersezioni di poetica e di stile: e non è quindi costruita a partire da schemi storiografici aprioristici.

La successione dei libri, mostrati con la loro copertina originale, compone anche un archivio della contemporaneità, e un grafico delle vicissitudini editoriali della poesia, dell'andamento dei rapporti di forza interni all'industria culturale, osservati in un settore, la poesia contemporanea, sul quale la presa del mercato è minima, e le determinazioni commerciali avvengono per via prevalentemente "negativa". La poesia è un oggetto che si sottrae al consumo, che attraversa come un'anomalia l'industria della coscienza, consegnandosi a una marginalità apparentemente "protettiva": "la poesia vive al di fuori del dominio dell'Economico: e questa sua condizione laterale rispetto al vero moloch della contemporaneità occidentale motiva, da un lato, il suo distacco dal sistema produttivo e dalla dialettica autore/pubblico; ma, dall'altro, innesca un meccanismo finalmente virtuoso perché l'atto della scrittura non dipende da cospicui anticipi in denaro sui diritti d'autore o dall'attesa spasmodica dei rendiconti di vendita."⁵¹³

A partire da questa autonomia negativa la poesia elabora una contraddittoria sopravvivenza al tramonto delle proprie istituzioni, intese nel senso anceschiano, cercando una via di fuga dalla dialettica fondamentale della modernità, secondo la quale alla contestazione e decostruzione di un'istituzione fa seguito la reistituzionalizzazione delle spinte eversive, che vengono assorbite nel corpo della tradizione e nel tessuto condiviso del linguaggio poetico. Fuori da questa dialettica non esistono norme condivise da contestare o alle quali uniformarsi: quindi, prima si affermano il caos e l'illeggibilità, poi prende forma la *deriva*, perché l'istituzione altro non è che il *socioletto* della poesia, per ridirla con Barthes. Una doppia paradossale libertà, dai vincoli della tradizione, obliata e dispersa, e dalle pressioni del mercato, che non riconoscono alla poesia valore di scambio, fanno del poeta contemporaneo un *poeta postumo*, come recita un saggio di Cordelli di poco posteriore alla compilazione de *Il pubblico della poesia*.⁵¹⁴

⁵¹² Alberto Bertoni, *Introduzione*, in Id., *Trent'anni di Novecento. Libri italiani di poesia e dintorni 1971-2000*, Book, Bologna 2005, p. 6.

⁵¹³ Ivi, pp. 10-11.

⁵¹⁴ Un ritratto del Cordelli *postumo* che riflette sul momento *originario* degli anni Settanta è in *Corpo a corpo col nulla. Conversazione con Franco Cordelli*, nel volume *Il Cordelli immaginario*, a cura di Luca Archibugi e Andrea Cortellessa, Le Lettere, Firenze 2003, pp. 17-61. Cfr. anche Andrea Cortellessa, *Mitobiografia del poeta. Franco*

Berardinelli e Cordelli hanno forgiato un archetipo, ripetuto con minime variazioni in tutte le ricognizioni sulla poesia della seconda metà del Novecento, che diventa allo stesso tempo una constatazione critica e il punto oltre il quale sembrano esaurirsi le possibilità di comprensione della produzione poetica. La condizione postuma della poesia, secondo questo assunto, si manifesta soprattutto nella dissoluzione del linguaggio poetico e delle sue specificità, superate per dare corso a movenze a-letterarie che non sono il frutto di un programma stilistico, ma risultano da un allentarsi della vigilanza linguistica, una sorta di “abbandono così frequente a una scrittura ‘informale’, ma non già ricercata per calcolo sperimentalistico e volontà di interrompere i circuiti comunicativi normali, quanto piuttosto prodotta da libera fluttuazione psicologica e dall’immersione nello scorrere indifferenziato del vitale e del quotidiano.”⁵¹⁵ L’abbandono registrato sul fronte della scrittura si intreccia, in una relazione complessa fatta di causazioni reciproche, a un abbassamento della tensione ermeneutica, e trova forme di complicità e di “fiancheggiamento” nella pratica critica, immediatamente verificabili nello sfaldarsi della coesione interna della forma antologica, che allo stesso tempo perde progressivamente all’esterno la propria funzione di orientamento.

Cordelli dal Pubblico della poesia a Proprietà perduta, in *Auctor/Actor. Lo scrittore personaggio nella letteratura italiana*, Atti del seminario di Roma, aprile 2004, a cura di Gilda Corabi e Barbara Gizzi, Bulzoni, Roma 2006.

⁵¹⁵ Pier Vincenzo Mengaldo, *Introduzione*, cit., p. LXI.

1. La critica della prima metà del Novecento, incluso il decennio dei Sessanta, irto di dispute e contrapposizioni, prende la parola con decisione e agonismo polemico nel contesto della pratica antologica: i due Novecento di Sanguineti e Mengaldo, l'un contro l'altro armato, rappresentano la persistenza di una fiducia nelle potenzialità interpretative della critica, che procede al ritmo di strappi e ricomposizioni dialettiche, e rivendica assunzioni di responsabilità forti, anche quando, ed è soprattutto il caso di Mengaldo, il contesto è profondamente mutato. La critica del secondo Novecento, infatti, assorbita l'ondata avanguardista, mentre si fanno più acuti i sintomi della disgregazione concettuale della forma-libro per effetto della crescente pressione della semiosfera, mostra sempre maggiori difficoltà a individuare porzioni di “flusso culturale” alle quali attribuire senso compiuto. *Il pubblico della poesia* di Berardinelli e Cordelli si colloca proprio nel punto in cui si produce questa frattura storica, e tenta di descriverla.

Resa miope dalla diffusa disponibilità a prospettica di materiali eterogenei e quasi imparagonabili per qualità, provenienza, modalità di fruizione, soggiogata dalle esigenze normalizzanti dell'industria culturale, la pratica antologica “arretra” attestandosi su posizioni consolidate, oppure affidandosi a soluzioni parziali e provvisorie che rinunciano a ogni ambizione sintetica. Sempre di più, aumentando la complessità del sistema culturale, la mano del compilatore si fa incerta: si rafforza l'idea della instabilità del principio testuale, che induce a privilegiare un approccio metodologico “debole”, secondo il quale “la poesia è processo che è vano fissare in un museo, per quanto immaginario. Chi cerca di farlo, feticizza e cosalizza la produzione poetica.” Legata a categorie ermeneutiche che non riescono a mappare l'universo in espansione della poesia contemporanea, la critica rischia di ridurre il dinamismo di costellazioni mobili nella “inerte fissità” di ricognizioni che hanno smarrito la funzione propositiva e dinamica.⁵¹⁶ Nella morsa delle contraddizioni prodotte dall'assedio della logica mercantile e da un generale indebolimento del fronte teorico, chi è chiamato a esercitare il giudizio sembra abdicare alle proprie responsabilità, e la pratica interpretativa scivola verso forme di indifferenza, di opportunismo, di acquiescenza parassitaria.

Contemporaneamente la già descritta deriva delle convenzioni poetiche contribuisce a sottrarre la poesia alla verifica critica. La poesia scivola *verso la prosa*: il linguaggio poetico perde la propria specificità, oblia gli strumenti retorici, forza i residui inquadramenti

⁵¹⁶ Hans Magnus Enzensberger, *Il linguaggio mondiale della poesia moderna*, cit., pp. 131-132.

metrici, rinuncia alla dimensione “verticale” espandendosi lungo le superfici della lingua sociale. “La frase prende il posto del verso”,⁵¹⁷ e la poesia si apre a una discorsività dialogante e argomentativa. Libera dalle costrizioni del gergo lirico la scrittura in versi “sembra entrare in una vasta, troppo vasta terra di nessuno nella quale la poesia può fare mille cose ma, nello stesso tempo, non sa più con precisione che cosa fare.”⁵¹⁸

Coinvolta in questa atmosfera di sospensione e di indecisione, la critica stenta a elaborare strumenti adeguati a fronteggiare i fenomeni di “estensione” e di ibridazione che interessano il campo poetico. Durante il lungo esaurirsi del Novecento, nel vuoto di “idee generali” che si apre tra i due millenni, l’antologia rispecchia l’allentarsi dei vincoli istituzionali nel raffreddamento della propria temperatura critica interna, che dissolve la compattezza del libro, e innesca una tendenza alla dissimulazione della responsabilità epistemologica che dovrebbe fare della critica “il genere del discorso che serve a *collegare fra loro diversi campi del sapere*, e a *riagganciarne le componenti interne*.”⁵¹⁹

2. *La parola innamorata*, antologia dal titolo a suo modo programmatico, appartiene cronologicamente al periodo della “contestazione”, ma può essere indicata qui come l’archetipo di una serie di tentativi di annullamento “metastorico” della tradizione critica, come la prima tappa di una “strategia dell’oblio” che cerca di *inventare* fenomenologie poetiche a partire dalla vanificazione del passato, e di operare la selezione antologica come da un “vuoto” della memoria, sotto l’effetto di una “amnesia critica”. Curata da Pontiggia e Di Mauro e pubblicata da Feltrinelli, nata dalle tendenze “neo-orfiche” che si affermano intorno alla rivista “Niebo” diretta da Milo De Angelis (che però si dissocia dall’operazione antologica, così come Cucchi, poeta antologizzato che la definirà un “pasticcio culturale”), *La parola innamorata* esalta euforicamente le tendenze disgregatrici contrapponendosi alla lettura sociologica di Berardinelli e Cordelli, così come a ogni lettura storicistica o semiologica.⁵²⁰

La parola innamorata nasce dunque con l’idea di riscoprire tutto quanto nella poesia è creazione, mistero, ambiguità, contraddizione: inscena una riattualizzazione delle poetiche

⁵¹⁷ Alfonso Berardinelli, *I confini della poesia*, in Id., *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, pp. 11-19: 15.

⁵¹⁸ Ivi, p. 16.

⁵¹⁹ 1975-2005. *Odissea di forme*, cit., p. 9.

⁵²⁰ “Dunque no alla critica storicistica e alle sue diramazioni sociologizzanti, secondo la linea nazionale De Sanctis-Gramsci (con contaminazioni ora crociane, ora lukacsiane) che istituisce un avvicinamento tattico della poesia alla storia e al sociale e quella missione *internamente* etica e politica dell’arte (valori positivi, esemplarità, contenuto ideologico, rispecchiamento, ecc.) [...] E no all’imperialismo della semiologia...” (Giancarlo Pontiggia, Enzo Di Mauro, *La statua vuota*, in *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, a cura di Giancarlo Pontiggia e Enzo Di Mauro, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 9-10).

fondate sulla assoluta irriducibilità dell'arte, sulla sua assoluta separatezza, superiorità, estraneità.⁵²¹ Soprattutto: sulla sua assoluta indipendenza dalla storia e dalla politica, sulla sua irrelata esistenza al di fuori di ogni contesto, che le permette di rivendicare una sorta di diritto all'oscurità, contro le pretese riduzionistiche e interpretative che vorrebbero restituirla al discorso pubblico.⁵²²

La poesia è un enigma che non va svelato, come insegnano la discesa agli inferi di Orfeo e le due cecità di Omero e di Edipo. La sua imprevedibilità può agire in senso radicalmente antiautoritario: opposto cioè anche all'autorità di chi della poesia vuole fare rivoluzione, o riforma.⁵²³ Secondo un'idea *misterica* della poesia che, come ha spiegato Bourdieu a proposito delle poetiche del simbolismo, non è che un altro sintomo della pressione contestuale e del conflitto serrato che attraversa il campo degli scambi simbolici: la poesia si ritira in uno spazio protetto e assoluto perché incalzata dalla prepotente colonizzazione dell'immaginario operata da agenti estranei al campo letterario.

Questa fuga della parola poetica verso uno spazio di inviolabile alterità, per quanto enfatica e a tratti velleitaria, contribuisce tuttavia a creare una delle linee di sviluppo della poesia di fine secolo, che ritrova energia proprio nella cancellazione di ogni legame istituzionale.⁵²⁴ Allo stesso tempo, l'operazione di Pontiggia e Di Mauro rappresenta un precedente che autorizza implicitamente alcuni degli antologisti che verranno a eludere gli schemi e le configurazioni di senso accumulati dalla critica nel corso del Novecento, e a rappresentare il proprio gesto critico come un atto fondativo e originario, "incondizionato" come la poesia che intende promuovere.

⁵²¹ "La parola poetica è dunque: *innamorata*, e perciò impertinente e beffarda, indifferente ai conclami e ai conclavi della giustizia; *colorata*, perché non traccia disegni e percorsi, cioè la linea che va da una verità a un errore come riconoscimento di una verità, ma crea il disorientamento bruciante (e abbagliante) di un distogliersi dal senso che è l'apparenza di quel distogliersi, e la sua dissimulazione; *rapinosa*, e per questo è in un movimento di seduzione e di allontanamento nel quale la cosa non è avvicinata o tolta alla-dalla vista, ma immette in un paesaggio dove improvvisamente si è colti da quello spazio e la cosa si è trasformata in altro, nell'altro che è la lingua dell'origine." (Ivi, p. 11).

⁵²² "Che cosa teme chi pretende una trasparenza? Ecco la paura di smarrirsi dentro le righe dei versi, di entrare nel fuoco della follia senza ritorno, di abbandonarsi ai sogni e al desiderio che agitano la pagina diventata zero. Allora chiedono che cosa vuol dire. [...] Che cos'è dunque la parola 'chiara'? È il sogno immobile del giardinetto pulito e immune, della camera d'ospedale sterilizzata, dell'acquario dalle pareti blindate; è il sogno di morte di tutto ciò che rimanda alla liquidità, alla disseminazione, alla fuga, cioè alla vita." (Ivi, p. 13).

⁵²³ "La poesia non ha svelamenti, non ha un vero da esibire: la sua verità è questa assenza di piani, è questo canto che, tagliato, continua a cantare, e si fa beffe degli spadoni del potere, o delle bocche metronomo di chi chiede o implora moderazione." (Ivi, p. 12).

⁵²⁴ Come intuisce Antonio Porta un anno dopo, introducendo la sua antologia, mosso forse anche da una solidarietà "editoriale", da una fiducia nella continuità della ricerca feltrinelliana.

3. Nel 1995, introducendo la silloge *Poeti italiani del secondo Novecento*, curata per Mondadori insieme al poeta Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi afferma che la poesia di fine secolo è dominata da una “tendenziale disseminazione e parcellizzazione dei linguaggi, correlata ai vari universi di volta in volta prescelti come sponda referenziale, e generalmente caratterizzata da una tensione argomentativa che viene a dislocare, ridurre, fin quasi in certi casi ad annullare, la tensione puramente espressiva in cui pareva prima esaurirsi la totalità del dicibile.”⁵²⁵

Con le trasformazioni che attraversano, anche sul terreno delle strategie espressive, il biennio 1968-69, si afferma una “relativizzazione” del concetto di *stile*, tendenzialmente risolto nella pratica di un “empirismo assoluto”: i poeti entrano in contatto con la poesia senza passare attraverso alcuna mediazione di poetica, “in una disseminazione di tendenze e di orizzonti che sembra incidersi in profondità nel patrimonio genetico”⁵²⁶ della poesia italiana. L’attività poetica smarrisce il filo della propria storia “interna”, scandita dal succedersi delle soluzioni formali; ma avvicinandosi alla fine del millennio esaurisce anche la ricerca delle giustificazioni “esterne”, che avevano dominato il periodo della contestazione, facendo dei versi strumenti e sintomi delle dinamiche politiche, culturali o sociali: la scrittura si consegna così a una smagliatura del tessuto connettivo e progettuale che denuncia un “vuoto epocale di idee, di prospettive, di programmi complessivi”.⁵²⁷

Anche il tentativo di ricomporre l’orizzonte poetico attraverso l’assunzione di pratiche contro-culturali comunitarie, pubbliche, diffuse, e di restituire la poesia a una vocazione sociale, rappresentata dal coinvolgimento e dalla simultaneità di scrittura e lettura che si realizzano nella *performance*, sembra istituire il proprio stesso limite nella “constatazione di un’impossibilità storica che trovò nel crollo del palco di Castelporziano, l’ultima sera del festival, un facile, suggestivo emblema.”⁵²⁸

Il festival di Castelporziano, ideato nel 1979 dall’assessore alla cultura del comune di Roma Renato Nicolini, rappresenta una sorta di sintesi epocale, e insieme assume l’importanza di un archetipo culturale. Incunabolo di tutti gli “eventi” che avrebbero immesso la cultura in una dimensione spettacolare, è anche l’esito estremo di un tentativo di riappropriazione dal basso e redistribuzione dell’esperienza estetica, che si inquadra nel contesto di una più generale contestazione dei principi “autoritari” che determinano i meccanismi di

⁵²⁵ Stefano Giovanardi, *Introduzione*, in *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, a cura di Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi, Mondadori, Milano 1996, pp. XI-LVIII: XVIII.

⁵²⁶ Ivi, p. XLVII.

⁵²⁷ Ivi, p. XLVIII.

⁵²⁸ Ivi, p. XLVIII.

elaborazione e trasmissione del sapere. Strappata alla sua tradizionale separatezza, la parola poetica viene “circondata” da una comunità composta di agenti “alieni” che la sottraggono ai contesti istituzionali di fruizione, anche sottoponendola allo *stress* di nuove declinazioni mediali.⁵²⁹ Castelporziano sosta sulla soglia che separa e allo stesso tempo mette in comunicazione la contestazione dell’autorità e la dissoluzione dell’autorevolezza, la liberazione antirepressiva e la dittatura della maggioranza, la contestazione dei valori e la scomparsa del valore, la messa in discussione dei criteri di selezione della qualità e il trionfo della quantità.⁵³⁰

Le tribú di un pubblico “nuovo”, estraneo ai circuiti culturali accreditati, accampate sotto le alte mura della poesia che stanno per cedere di schianto all’assedio, in un’atmosfera crepuscolare, come alla vigilia di una resa ottenuta per esaurimento, sono pronte a trasformare il dominio letterario in una *proprietà perduta*, come traspare dalla testimonianza di Cordelli: “Siamo sulla spiaggia comunale di Castelporziano, cancello numero nove, dove un palco enorme di quaranta metri per dieci si alza contro il mare, lambito dalle onde della debole risacca notturna. Sotto (è alto circa un metro sul livello della spiaggia) dormono una quarantina di ragazzi, sacco a pelo e camicie e giubbe sgargianti, o logore oltre misura. Qualcuno ha acceso un falò poco distante, e si passano manoscritti o lattine di birra... Il Festival dei poeti è cominciato così, una vigilia inquieta, con molta preoccupazione, qualche perfidia e tutti i partecipanti dispersi tra Ostia, Castelporziano, la

⁵²⁹ “Radio, grammofono e magnetofono ci hanno restituito la voce del poeta come dimensione importante dell’esperienza poetica. Le parole sono di nuovo un modo di dipingere con la luce. Ma la tv, con il suo linguaggio di partecipazione profonda, spinse improvvisamente i giovani poeti a presentare i loro versi nei caffè, nei parchi pubblici, dappertutto. Dopo l’avvento della tv essi hanno sentito bruscamente il bisogno di un contatto personale con il loro pubblico.” (Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, cit., p. 68).

⁵³⁰ Una serie di riflessioni convergenti ha tentato recentemente di fare luce sull’alleanza “perversa” tra i movimenti antirepressivi e antiautoritari, che hanno attraversato il decennio della contestazione cominciato nel ’68, e la generale “deregolamentazione”, etica, sociale, politica, economica, che ha favorito l’affermarsi dei dogmi neoliberali su scala globale, e di un potere fondato sugli imperativi del godimento, che in Italia ha assunto connotazioni particolarmente degradate. Perniola e Magrelli hanno affrontato il problema, quasi contemporaneamente, dal punto di vista della comunicazione: Mario Perniola, *Berlusconi o il ’68 realizzato*, Mimesis, Milano 2011; Valerio Magrelli, *Il Sessantotto realizzato da Mediaset. Un Dialogo agli Inferi*, Einaudi, Torino 2011. Da una prospettiva psicoanalitica lacaniana Massimo Recalcati ha indicato nella “evaporazione del padre”, ovvero nella scomparsa del principio di autorità caduto sotto i colpi della contestazione e della pedagogia “permissivista”, il punto di dissoluzione del limite che ha consentito il dilagare della pulsione di morte nascosta nell’impulso al godimento illimitato, veicolato dal “discorso del capitalista”: tra le molte pubblicazioni di Recalcati, cfr. Massimo Recalcati, *L’uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Cortina, Milano 2010; Id., *Cosa resta del padre? La paternità nell’epoca moderna*, Cortina, Milano 2011. Non manca tuttavia chi ha individuato una tentazione reazionaria implicita in queste prese di posizione: schermandosi dietro una critica al consumismo e al capitalismo finanziario, i critici dell’opzione “autonomista” lavorano a una surrettizia restaurazione “riformista” di un saldo e riconoscibile principio d’autorità. Paolo Godani è intervenuto a contrastare il “discorso del padre”, ad esempio con il suo articolo *Padri, padroni e cattivi maestri*, in “alfabeta2”, 16, febbraio 2012. Purtroppo il saggio in cui distesamente Godani articola la sua riflessione, *Senza padri*, è ancora inedito. Il che rivela qualcosa anche sui rapporti di forza strutturali che regolano questo dibattito.

spiaggia e lo spettrale albergo Enalc, dove sono alloggiati. L'Enalc è una scuola alberghiera abbandonata da tre anni, ora piena di poeti e di cani molto brutti e molto buoni, tranquillamente addormentati, nella loro cronica denutrizione, sulle poltrone di una hall già toccata dalle stigmate della decadenza. A metà Marienbad e a metà Katmandu, il festival si è subito rivelato essere qualcosa che si trasforma e inganna, qualcosa di misterioso e caotico, somma di volontà potenti e dissipatrici.”⁵³¹

Il palco del festival, affollato di poeti e *performer*, crolla sotto il peso di un accesso generalizzato e selvaggio alla poesia, attraversata da frammenti di realtà che le impongono una “fuga” attraverso forme e linguaggi, priva di un centro organizzatore. I “ragazzi” che hanno espugnato il palco “odiano i poeti, vogliono a tutti i costi uccidere William Burroughs facendolo camminare sei chilometri sotto il sole, fino alla spiaggia, e poi lasciandolo qui, in questa landa desolata, tra questi cespugli secchi e tutti bruciati.”⁵³² I fanatici persecutori di Burroughs somigliano ai “capelloni” di Pasolini, si muovono in branchi come i centauri che invadono la città nella sequenza finale di *Roma* di Federico Fellini.

“Dopo Castelporziano” le pratiche della contestazione perdono progressivamente le qualità corrosive, e si adeguano a un occultamento della conflittualità che immette nell'indistinto e nell'indifferenziato, in un orizzonte piatto dominato dalle strettoie editoriali, dal processo di marginalizzazione sociale della poesia, dall'imporsi di un dominio “artificiale” del romanzo e di forme narrative sempre più costrette entro cliché commerciali e registri linguistici banalizzanti. “Ed è davvero tutto qui”, conclude malinconicamente Giovanardi. La poesia italiana va incontro alla fine del secolo chiusa “in un silenzio più di rinuncia che d'attesa”, depressa dalle “proiezioni apocalittiche di fine millennio.” L'indecisione tra un quadro che ritragga uno “stadio definitivamente terminale”, una “momentanea sospensione” oppure una “fertile incubazione del nuovo”, è in realtà una spia della disposizione rinunciataria di una critica che ha deciso di “stare ai fatti, accantonare i progetti, e scrutare sempre più inquieti il cielo in cerca di segni.”⁵³³ Dietro lo schermo di questa resa si può comporre un “canone aziendale”, come quello proposto proprio dall'antologia di Cucchi e Giovanardi, sensibile ai valori sanciti dallo “Specchio” mondadoriano. E ci si può adagiare nelle certezze offerte dal sistema editoriale,

⁵³¹ Franco Cordelli, *La cravatta rossa*, in Id., *Proprietà perduta*, Guanda, Milano 1983, p. 10. La cravatta rossa che dà il titolo al paragrafo è quella di Renato Nicolini, “la faccia nuova, con i suoi calzoni sdrucci e le cravatte rosse, le foto sui rotocalchi e l'inseparabile flauto”, assessore comunista che ha ideato il festival insieme a Simone Carella e Ulisse Benedetti, fondatori del teatro Beat 72.

⁵³² Franco Cordelli, *Persone separate*, in Ivi, p. 9.

⁵³³ Stefano Giovanardi, *Introduzione*, cit., p. LVIII.

confermando scelte già obliolate dal mercato, associando la propria parola critica a un orizzonte accreditato. Prendere la parola senza esporsi al rischio dell'elaborazione.

4. Una certa rassegnazione, spesso interessata, che si afferma nella critica tra i due secoli, all'indifferenza dei valori e all'indecifrabilità dei codici, asseconda una estrema soggettivazione della scelta antologica. La *Antologia della poesia italiana contemporanea (1980-2001)* compilata da Ciro Vitiello, ad esempio, si presenta come il lavoro di un poeta che assembla un'opera autonoma a partire da una selezione personale e arbitraria dei materiali poetici, concepita con la stessa libertà che si concede a una scelta stilistica.

Introducendo la raccolta Giulio Ferroni legittima questa pratica come l'unica possibile se si prende atto, come gli sembra inevitabile, di una sopraggiunta "impossibilità delle mappe". Anziché costruire una "antologia-mappa" o una "antologia di gruppo", Vitiello allestisce una narrazione della poesia novecentesca che estremizza la componente idiosincratca della scelta, e assume i testi all'interno di una ri-creazione gestita da *copoeta*.⁵³⁴ Vitiello punta a valorizzare la "individualità delle risposte, dei dati storici, esistenziali, linguistici": si impegna a seguire i poeti nella loro specificità, a testimoniare della loro "presenza", a *eseguire* la loro parola. Il critico diventa un lettore che rivendica la validità "dell'atto individuale di lettura", mentre lo scrittore, il poeta, "assume nella propria voce i versi di ogni poeta", "ne riconosce valori e significati traducendoli nella propria esperienza di poeta e di lettore."⁵³⁵

L'operazione di Vitiello denuncia l'anacronismo delle pretese esaustive dell'antologia, e risponde a un'esigenza diffusa nella critica di inizio secolo, che rifiuta di progettare "un'ennesima mappa dall'alto", di lavorare "sulla base di astrazioni, di modelli cartografici desunti da quelli passati ('generazioni', 'gruppi', 'linee'...)", anticipando un'esortazione che diventerà programma nelle operazioni antologiche a venire, orientate a rintracciare nel concreto della pratica critica una via di fuga propositiva, e non rinunciataria, dalla selva dei doppi legami novecenteschi: "lo si *percorra* in lungo e in largo – questo territorio. Empiricamente – al tracciare lo spazio nell'attraversarlo – vi si comincerà ad orientare."⁵³⁶

⁵³⁴ "Essendo innumerevoli i 'percorsi' (ogni lettore può compiere autonomamente il suo percorso nell'oceano poetico), anche innumerevoli e sempre diverse sono le mappe che se ne possono ricavare. La personalizzazione così è il fondamento originario genetico di qualsivoglia antologia, la sua vera necessità di costruzione, per una sussistenza conflittuale dei valori (soggettivi e oggettivi)." (Ciro Vitiello, *Introduzione*, in Id., *Antologia della poesia italiana contemporanea (1980-2001)*, con la presentazione di Giulio Ferroni, Pironti, Napoli 2003, pp. 9-23: 15).

⁵³⁵ Giulio Ferroni, *Presentazione*, in Ciro Vitiello, *Antologia della poesia italiana contemporanea (1980-2001)*, cit., pp. 5-8: 6.

⁵³⁶ *1975-2005. Odissea di forme*, cit., p. 9.

Il modello cartografico anti-prospettico seguito dalle antologie del terzo millennio, del resto, è già nella “mappa di percorsi” tracciata da Antonio Porta nella sua *Poesia degli anni settanta*, che scegliendo il criterio annalistico pratica una ricognizione ravvicinata e “aderente”, garantita da “una struttura basata sulle opere e non sui poeti, sulle voci e non sui personaggi”, nella quale le indicazioni scaturiscono direttamente dalla realtà dei testi, “senza ipoteche né di tendenza, come si usa dire, né di generazione, e senza tenere conto delle posizioni acquisite in quell’ideale museo della poesia che appunto si è voluto demolire in favore della vitalità della letteratura.”⁵³⁷

Il compilatore “indica la parola”, mostra l’energia poetica nel suo *svolgersi* cronologico, tracciando attraverso la propria scrittura, che precede e affianca l’antologia (e idealmente la *avvolge* e vi si intreccia), le linee dello svolgimento formale, linguistico, storico, che compongono il suo disegno critico. Senza occultare l’intenzione saggistica, incorporata nella sua esperienza critica e poetica, che trasforma l’antologia in “un’opera in parte autonoma (indicare è anche riscrivere) poiché il curatore ha tentato in proprio, prima di riproporli ad altri, i percorsi che ha sentito attivi.” Porta *esegue* letteralmente la scelta poetica, proprio nella misura in cui la sua mappa è “una sorta di lettura fatta ad alta voce, una ritrasmissione di scoperte ed emozioni, nel senso che è sempre emozionante sentire agire una serie di consonanze necessarie alla determinazione del nostro esserci qui e ora”. La risonanza delle voci selezionate nella sua voce fanno del curatore il “co-autore” di un’opera collettiva e mobile, che si impone come una “colossale fenomenologia”, prendendo a prestito, come fa Porta, l’espressione che Jung utilizza per il *Faust* di Goethe.⁵³⁸

La mappa di Vitiello tuttavia non è ancora un attraversamento empirico del territorio, ma una cartografia privata, tracciata durante un *voyage autour de sa chambre*. Al curatore non interessa misurare lo spazio: fermo sul posto, *sovrascrive* i testi che ha scelto e, ripetendoli parola per parola, li ricrea, come Pierre Menard nel racconto borgesiano. Vitiello aspira a “*riscrivere* a suo modo i testi dei poeti contemporanei.” Egli “traduce” la scrittura dei poeti antologizzati, “dialogando con essi, per fare dei vari poeti, delle loro presenze umane, delle loro scelte e delle loro realizzazioni, le presenze vive di un proprio mondo individuale tutto aperto al mondo collettivo”.

Poeti e poesie diventano personaggi della costruzione antologica: le schede scritte da Vitiello “equivalgono alle presentazioni con cui certi narratori introducono i loro

⁵³⁷ Antonio Porta, *Introduzione*, in *Poesia degli anni settanta*, cit., p. 23.

⁵³⁸ Ivi, pp. 28-29.

personaggi o alle didascalie di certi drammaturghi”, i singoli testi “costituiscono proprio le parole di vari personaggi, dei poeti rispetto ai quali Vitiello si pone come *copoeta*.” I poeti antologizzati diventano eteronimi del curatore, escono dal “baule pieno di gente”⁵³⁹ dal quale Vitiello estrae identità alternative come faceva Fernando Pessoa, diffrangendo la propria individualità in diverse e perfino contraddittorie personalità: “quasi che ciascuno dei poeti raccolti non rappresentasse che una delle tante identità/incarnazioni del copoeta Vitiello/Menard/Pessoa.”⁵⁴⁰ Accettato Vitiello come Pierre Menard, autore del *Quijote*, e Vitiello come eteronomo pessoano, allora “non ci si meraviglierà se tra i presenti ci sia anche, e legittimamente, lo stesso Ciro Vitiello, a quel punto personaggio di se stesso, poeta del proprio io di copoeta, trascrittore/lettore della propria stessa poesia.”⁵⁴¹

L’operazione di Vitiello è accreditata con compiacimento “postmoderno” (nel senso però superficiale e denigratorio del termine) da Ferroni: la critica smarrita si colloca tra le macerie della tradizione, negli interstizi di un discorso postumo, e si affida a ricomposizioni provvisorie, a narrazioni individuali, private, non riconducibili a un dialogo o a un confronto teorico e metodologico. La critica non prende la parola polemicamente e agonisticamente: prende le parole degli altri per sostanziare una voce che si fa sempre più flebile.⁵⁴² La disperata vitalità che Ferroni attribuisce all’antologia come riscrittura poetica sembra il rovescio anticipatore della afasia apocalittica descritta e denunciata dai suoi più recenti saggi della negazione, che assumono la *fine* come paradigma dominante della tarda modernità e registrano l’esaurimento della tradizione. Il presente, per Ferroni, è un’isola alla deriva, che staccandosi dalla terraferma del passato ha perso orientamento e direzione, e adesso sosta, intrappolato nella ripetizione, nell’anestesia permanente determinata dalle inerzie di una fine che continua, anche con la complicità di alcune diserzioni critiche, a produrre e a rappresentare se stessa.⁵⁴³

⁵³⁹ Cfr. Antonio Tabucchi, *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*, Feltrinelli, Milano 1990.

⁵⁴⁰ Giulio Ferroni, *Presentazione*, cit., p. 7.

⁵⁴¹ Ivi, p. 8.

⁵⁴² Scrive Vitiello nella sua *Introduzione*: “Questo prima non è simulazione di museo, non intende capeggiare una rivolta contro la mediocrità imperante di una scrittura disossata e languida, priva di sangue e di energie, non corre a creare una nuova tendenza poetica dacché mancano le ragioni ideologiche in questo momento: la società appare purulenta, la televisione ha addormentato le menti e le coscienze: un assalto alla vanità del parlato sarebbe oggi urgente ed essenziale però non ci sono gli attori né esistono le coordinate effervescenti di scienze innovative a stimolare una rivoluzione nell’universo letterario, ecc... Questo testo, in proprio, ambisce a essere un testo d’autore, per cui le immagini dei testi privilegiati, passati attraverso lo spirito di me lettore, diventano mie immagini, prendono il tono della mia voce, vivificano lampeggiando la mia anima. Se scegliere è riscrivere, leggere implica l’identità con il poeta, trasferendo nella propria voce quella parola, quel ritmo, quei sensi.” (Ciro Vitiello, *Introduzione*, cit., pp. 16-17).

⁵⁴³ Ferroni ha pubblicato nel 2010 un’edizione aggiornata del suo libro del 1996 *Dopo la fine*, cambiando il sottotitolo da *Sulla condizione postuma della letteratura a Una letteratura possibile*, senza riuscire tuttavia, nonostante il tentativo di trovare alcune “aperture” nella compattezza della desertificazione, a sottrarre la sua analisi alla

5. Franco Loi e Davide Rondoni, ancora due poeti, nel 2001 mettono insieme l'antologia *Il pensiero dominante. Poesia italiana 1970-2000*: compilata, scrivono, per "cercare di riconoscere tra le migliaia di poesie pubblicate negli ultimi trent'anni quelle che consideriamo belle, di valore." Affermando di aver concepito "una raccolta di poesie che ci hanno colpito e comunicato qualcosa di importante"⁵⁴⁴ gli antologisti retrocedono volontariamente a una sorta di "grado zero" della critica, non senza una quota di mistificazione che vuole contrabbandare il gesto selettivo come assolutamente *innocente*. L'antologia si propone di affermare l'esistenza di "un panorama che mette in discussione quanto parrebbe già assodato (compreso quel che ci è stato consegnato da alcune recenti, importanti antologie) e che rivela l'inconsistenza di molte ipotesi critiche che oggi vengono spacciate come comprensive."⁵⁴⁵

L'implicazione critica di questa operazione, che ideologicamente è molto affine all'archetipo de *La parola innamorata*, è puramente negativa: il criterio impressionistico ed "empatico", fondato su un'idea della lettura poetica come evento interiore, come incontro di anime e disposizione "metafisica" all'ascolto, serve a eludere le elaborazioni critiche che si sono stratificate nel corso della storia letteraria, ma si rivela piuttosto inefficace sul piano della proposta. L'antologia vuole produrre una sorta di *azzerramento* dei dislivelli e delle prospettive che il procedere della tradizione ha ritagliato nel paesaggio della poesia. Praticata la tabula rasa, sulla linea piatta del nuovo orizzonte "vergine" si ricompone il profilo di un valore soggettivo, inverificabile, che afferma soprattutto, occultando e falsificando i dati storici e contestuali, l'irriducibilità della poesia a qualunque altra forma discorsiva e di pensiero, la sua estraneità rispetto alla dimensione sociale, quindi una sostanziale sottrazione al controllo e alla discussione critica.

Da un versante opposto promette di sciogliere tutti i nodi, con la furia disciolitrice del giudizio, l'antologia di un poeta-critico come Giorgio Manacorda: *La poesia italiana oggi. Un'antologia critica*, pubblicata nel 2004. Ma anziché scioglierli Manacorda taglia i nodi con la spada inclemente di un rifiuto pressoché integrale. La matita annodata che accoglie il lettore sulla copertina del libro suggerisce un'inibizione definitiva della scrittura, e la

tentazione del requiem per una tradizione. Del resto l'impostazione apocalittica di Ferroni è confermata dal pamphlet uscito pressoché contemporaneamente per Laterza, *Scritture a perdere*, che denuncia l'inautenticità stereotipata della "letteratura negli anni zero" (così il sottotitolo): una letteratura che anziché porsi come argine e limite a contrastare il "tempo dell'eccesso" ne asseconda la deriva.

⁵⁴⁴ Franco Loi, Davide Rondoni, *Introduzione*, in *Il pensiero dominante. Poesia italiana 1970-2000*, antologia a cura di Franco Loi e Davide Rondoni, Garzanti, Milano 2001, pp. 5-19: 7.

⁵⁴⁵ Ivi, pp. 8-9.

condanna preventiva di un secolo che, dopo il lento e conflittuale esaurirsi e ripetersi del Novecento, “comincia rasoterra”: la poesia balbetta e “il panorama è sconcertante.”

Manacorda si pone una domanda definitiva, si chiede “se non stiamo spreco impegno, intelligenza e cultura su un oggetto che non esiste: la poesia italiana contemporanea.”⁵⁴⁶ Il critico rende la parola poetica ostaggio di una prospettiva di estinzione, di una vocazione alla marginalità assoluta: “È bene che la poesia non sia coinvolta nelle mutazioni tecnologiche. Se il Novecento ci ha insegnato qualcosa è proprio questo. È anche bene che della poesia si parli il meno possibile. È bene che nel grande straripante fiume della globalizzazione i poeti siano delle piccole isole.”⁵⁴⁷

Incompatibile rispetto al mercato editoriale, difficilmente, e solo a patto di una dolorosa esperienza di riduzione, traducibile nella lingua della ragione, la poesia sembra sottrarsi a ogni relazione di “scambio”, in quanto fenomeno arcaico, che ricalca la forma ancestrale della mente. Anche il libro di poesia, che dovrebbe garantire l'immissione dei versi nel mondo, è un oggetto delusivo, inconsistente: disseminato di vuoti, è meno di un libro “normale”; ma è anche più di un libro, in quanto il suo senso non si esaurisce entro il perimetro della pagina, ed è destinato a frustrare le attese di “compiutezza” del lettore. La poesia quindi è votata all'insignificanza, salvo poi rovesciare la propria marginalità, nel quadro non privo di contraddizioni tracciato da Manacorda, rivelando una funzione vitale: in quanto esperienza profonda del linguaggio e del suo funzionamento, la poesia è il “respiro della mente”, è il ritmo stesso dell'esistenza. La creatività della lingua che si esprime nella poesia è il tratto distintivo della specie umana, e il pericolo di estinzione che minaccia l'una riguarda anche l'altra: messo alle strette dalla radicale subalternità del discorso poetico, il critico rilancia assolutizzandone il significato, e scagliandolo al di là delle strutture sociali, in una dimensione sovrastorica.

Nel contesto di questa sua accorata polemica, non senza enfatiche sfumature apocalittiche Manacorda pone tuttavia con chiarezza il problema della consunzione del campo letterario, con la conseguente perdita di linguaggi condivisi entro i quali individuare coordinate di riferimento per l'esercizio della critica. Che di conseguenza si chiude in un silenzio di diffidenza e incomprensione: “l'attuale babele dei codici, dei punti di vista, delle idee e delle ideologie induce anch'essa a non emettere giudizi – che non verrebbero capiti perché non c'è più quel tessuto comune, quella rete di punti di riferimento che consentiva di ‘giudicare’ un'opera riconoscendo la relativa verità del discorso all'interno di un

⁵⁴⁶ Giorgio Manacorda, *La mente che respira*, in Id., *La poesia italiana oggi. Un'antologia critica*, Castelvechi, Roma 2004, pp. 7-34: 7.

⁵⁴⁷ Ivi, p. 8.

universo di valori letterari sufficientemente condivisi.”⁵⁴⁸ Di qui l’affermazione perentoria del diritto del critico a giudicare nella solitudine dei propri criteri culturali, anche se fossero validi soltanto per lui: “o si rinuncia alla critica (ed è quello che sta avvenendo) o si fa dell’arbitrarietà del giudizio una bandiera.”

L’emissione di giudizi di valore, tuttavia, necessaria “perché la poesia viva”,⁵⁴⁹ rischia di trasformarsi qui in una risentita licenza di rifiutare e di escludere, in nome di un’idea di *valore* definita in negativo, indicando tutto ciò che la poesia *non* dovrebbe essere, e sostanziata prevalentemente dai nomi dei maestri della tradizione recente. La cui presenza stempera la negatività dell’oggi, iniettando qualità in quella palude di mediocrità che è la *recente letteratura*: astraendosi dalla propria contemporaneità il curatore tenta di ritagliare nel presente una nicchia nella quale prolungare un passato le cui linee di sviluppo sono state bloccate dalla *rimozione* della ricerca creativa degli anni Settanta, ostracizzata, secondo una ricostruzione vagamente nostalgica del decennio della contestazione, a favore di una esasperata ripetizione degli schemi del moderno. Il critico non collabora alla formulazione del presente, ma afferma l’esistenza parallela di un presente possibile e perduto, mai attualizzato, polemicamente *ricostruito* indicando una tenue possibilità di “ritorno alla poesia”, a partire da una tendenziosa complicità con i nomi “garantiti” dall’ultima ondata di canonizzazioni.

Il vuoto storiografico e critico favorisce operazioni spericolate e unilaterali, esorbitanti assunzioni di responsabilità disancorate dal confronto con la comunità ermeneutica. Con l’antologia *La poesia italiana dal 1960 a oggi* Daniele Piccini propone una semplificazione radicale del panorama poetico, concepita con la volontà di selezionare “per ogni orientamento e ricerca il o i migliori rappresentanti, con tutto il cumulo della loro irriducibilità a un sistema, a una poetica predefinita.”⁵⁵⁰

Il critico si affida allo pseudo-criterio dell’esemplarità, e delega il significato della scelta al clamore di esclusioni provocatorie e irricevibili (Zanzotto che andrebbe studiato come documento storico anziché come vero e proprio poeta), separandosi dal presente, rifiutando di collaborare alla sua formulazione per potersi ritrarre su un terreno sicuro e circoscritto, tratteggiando un quadro “un poco desolato e un poco stimolante”, ricattatoriamente mostrato alla poesia “immersa in questi anni polverizzati, confusi da voci molteplici, ossessive e quasi tutte senza piú autorità (cioè omogeneizzate).”

⁵⁴⁸ Ivi, pp. 10-11.

⁵⁴⁹ Ivi, p. 11.

⁵⁵⁰ Daniele Piccini, *Introduzione*, in *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, a cura di Daniele Piccini, Bur, Milano 2005, pp. 9-52: 15-16.

Per contenere la molteplicità delle spinte divergenti e degli elementi contrastanti che strutturano il campo poetico il compilatore si dà il compito di individuare “una base di testi e di personalità che si vorrebbero indiscutibili: presenze certe, irrinunciabili e autorevoli.”⁵⁵¹ Di fronte al rumore di fondo crescente della comunicazione poetica, che richiede strategie sempre più sofisticate di “ascolto” e di registrazione, il critico cerca una forma di isolamento acustico, attraverso il quale filtrano soltanto le poche voci che accreditano il suo discorso. Per limitare il numero, rinuncia a comprendere i processi che complicano il contesto, e che stanno annullando anche la distanza “prospettica” dalla quale Piccini, come se niente fosse, continua a parlare. Per proporre un canone riconoscibile, l’antologista esclude grossolanamente, trasformando così la necessaria e ineludibile parzialità del luogo di enunciazione critica in un aproblematico “luogo comune”.

6. Come antidoto alle interferenze ingombranti delle individualità critiche, ai panorami depressivi, repressivi e castranti dei padri, dei maestri tra i maestri, e agli arrischiati superomismi dei critici in cerca di visibilità, la critica tra i due secoli ricorre al lavoro collettivo e alla contrattazione collegiale della selezione. Cercando una via d’uscita dal Novecento, dunque, i critici si risolvono ad abbandonare una delle istituzioni culturali che hanno fatto la storia del lungo secolo breve: l’antologia d’autore. Da Papini e Pancrazi, ad Anceschi, a Contini, passando per Sanguineti, fino ad arrivare a Mengaldo, l’antologia è stata perlopiù il cimento di una personalità critica che riusciva a sintetizzare un’idea della poesia e a darne una narrazione sicura, coerente, in qualche caso illuminante. Questa eroica, erculea possibilità di sintesi, tuttavia, non si dà più in quella che Majorino ha definito *l’epoca del gremio*.⁵⁵²

Dalla bottega, nella quale in alcuni casi lavorano anonimi garzoni ma sempre all’ombra della genialità del Maestro, che appone la propria preziosa firma sul prodotto finito, si passa all’*officina*. “Un’officina non duramente tayloristica, beninteso, ma frequentata da operatori autonomi e autosufficienti, all’interno di un organismo che non risulta

⁵⁵¹ Ivi, pp. 51-52.

⁵⁵² *L’epoca del gremio* è la terza sezione dell’antologia di Giancarlo Majorino, *Poesie e realtà 1945-2000*, Marco Tropea Editore, Milano 2000, pp. 213-353. Si tratta di un percorso antologico molto personale, aderente alla sensibilità poetica del curatore, che si colloca negli interstizi della poesia antologizzata, e allo stesso tempo organizza un ampio discorso saggistico che incastona la poesia, come una cornice. La presa della parola di Majorino assume anche sfumature liriche e narrative, soprattutto nella *Apertura* e nella *Chiusura*, luoghi liminari utilizzati dal compilatore per identificare la selezione come parte di una *scrittura*, tanto privata e individuale da suggerire quasi l’idea di un’antologia concepita come un’autobiografia.

semplicemente dalla loro somma.”⁵⁵³ La critica esperisce sempre più frequentemente la decisione collegiale, le scelte discusse all’interno di gruppi che assumono la funzione di vere e proprie comunità ermeneutiche, i tentativi di far stare la specificità di ogni singolo critico nella molteplicità che risulta dall’insieme, negoziato nel dialogo e nel confronto.

All’interno dell’*Antologia della poesia italiana* Einaudi curata da Cesare Segre e Carlo Ossola, frutto di un lavoro collettivo, si respira tuttavia ancora un’aria di bottega. La collegialità è risolta dall’autorevolezza di due firme prestigiose, e nel delegare il lavoro sui singoli “segmenti” i maestri trasmettono direttive che vincolano gli aiutanti a stare entro i limiti di un disegno critico predefinito, nello specifico controllando che il corpo della tradizione non sia troppo brutalmente intaccato dalla rappresentazione del nuovo.⁵⁵⁴ Lo sviluppo poetico, nella prospettiva dei due coordinatori, avviene sempre nel solco di una storia delle forme persistente, attiva, che può essere prolungata solo se conosciuta e attentamente rimeditata. Nel procedere del movimento poetico i progressi più importanti illuminano tentativi che non si propongono programmaticamente la rottura: “i rinnovamenti più intensi sono stati operati quasi sempre dal culmine di radicate esperienze, più che dal prorompere di nuove.”⁵⁵⁵

Nel contesto di un’antologia che racconta l’intera storia della poesia italiana, a partire dalle origini, il Novecento, cui sono dedicati gli ultimi due volumi, è rappresentato nei suoi aspetti sistematizzati e istituzionalizzati, per la scelta dichiarata di “rinviare le prese di posizione eventualmente innovatrici a un volume o a volumi appositi, che potrebbero venire poi.”⁵⁵⁶ La selezione si attiene alla presentazione dei “poeti d’inizio secolo ormai promossi a classici, o a quelli, più recenti, che si siano comunque conquistato un riconoscimento generale.”⁵⁵⁷ Le violente lacerazioni anche creative e poetiche degli anni Settanta (che per molti degli altri antologisti rappresentano il vero punto di rottura nel cammino della poesia italiana novecentesca), vengono esemplificate, nell’*Introduzione*, attraverso la celebre poesia *Muore ignominiosamente la repubblica*, scritta da Mario Luzi nel 1978 come commossa reazione emotiva e civile all’uccisione di Aldo Moro. La poesia di Luzi sceglie il registro stilistico tragico, dà una forma “classica” all’espressione della

⁵⁵³ 1975-2005. *Odissea di forme*, cit., p. 14.

⁵⁵⁴ “Noi abbiamo lasciato liberi i collaboratori, che sono specialisti delle epoche e degli autori antologizzati, di proporre scelte, di autori e di testi, diverse da quelle vulgate, e pertanto di mettere in forse le gerarchie di valutazione affermate; li abbiamo però anche esortati a non togliere ogni possibilità d’orientamento a chi sia avvezzo a queste gerarchie.” (Cesare Segre, Carlo Ossola, *Premessa*, in *Antologia della poesia italiana*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, *Novecento*, tomo primo, Einaudi, Torino 2003, pp. V-VIII: VI).

⁵⁵⁵ Carlo Ossola, *Introduzione*, in *Antologia della poesia italiana*, cit., pp. IX-XVII: XVI.

⁵⁵⁶ Cesare Segre e Carlo Ossola, *Premessa*, cit., p. VI.

⁵⁵⁷ Ibid.

tensione morale, e contribuisce a mettere in ombra il vasto orizzonte di esperienze che nello stesso periodo elaborano la stessa violenza, la stessa crisi cui Luzi reagisce parlando dal culmine della tradizione, *nel fuoco della controversia*, o *nel magma*, vivendo cioè ad altezza zero la *deriva* politica, culturale e più specificamente poetica. La stessa deriva sperimentata dalla forma-libro nel sistema della comunicazione, consustanziale alla de-formazione dell'immagine istituzionale della poesia, che l'operazione antologica sceglie di non mostrare.

La consapevolezza di uno smottamento delle superfici orienta invece in profondità il lavoro del gruppo diretto da Niva Lorenzini nella stesura di *Poesia del Novecento italiano*, pubblicata nel 2002. Un'indagine "anceschiana" sull'evoluzione delle forme, che segue gli snodi di una *storia della parola* dialogica e conflittuale, le cui coordinate si smarriscono, ancora, a contatto con la svolta degli anni Settanta, quando si perde "il senso stesso dell'esperienza, in un'epoca che fa dell'accelerazione incessante e dello spettacolare, del sostitutivo, del virtuale, in una spazialità e temporalità globalizzate, la propria dimensione connotativa", e di conseguenza si confonde la certezza della presa critica, di fronte a un groviglio di esperienze che "si sottraggono – è il parere di tutti gli antologisti e degli storici della letteratura, oltre che degli stessi autori e addetti al mestiere – ai tentativi di accorpamento, eludendo ogni possibilità di catalogazione."⁵⁵⁸

Questa condizione diffusa di incertezza e di indecidibilità impone alla critica la pratica di sondaggi propositivi, provvisori, aperti, che non aspirano a una sistemazione conclusiva ma collaborano alla definizione di una nuova dimensione testuale, dinamica e "teatralizzata". La critica allestisce un zona di "decompressione" che tenta di separare la poesia dal flusso, e nella quale condivide con la poesia i processi di scoperta degli strumenti linguistici e concettuali che possono far *significare* il presente. "Non esiste commento per la poesia recente: qui lo si tenta per microassaggi, nei modi dell'incontro seminariale, del laboratorio di poesia, che non pretendono di risultare esaustivi ma semplicemente utili per avviare qualche conoscenza, descrivere qualche tecnica di scrittura, suscitare lo stimolo, la *curiosità*, verso il testo."⁵⁵⁹

La critica cresce insieme alla poesia, i due linguaggi si intrecciano e si sovrappongono, sostenendosi e definendosi reciprocamente: grazie a questa collaborazione l'operazione

⁵⁵⁸ Niva Lorenzini, *Introduzione*, in *Poesia del Novecento italiano. Dal secondo dopoguerra a oggi*, a cura di Niva Lorenzini, Carocci, Roma 2002, pp. 11-40: 35. Per verificare il sostrato saggistico della scelta antologica, le ipotesi di lavoro teoriche che orientano le strategie di attraversamento del "mare della complessità", si può vedere Niva Lorenzini, *Il presente della poesia: 1960-1990*, il Mulino, Bologna 1991.

⁵⁵⁹ Niva Lorenzini, *Introduzione*, cit., p. 36.

antologica riesce a inoltrarsi con qualche efficacia nell'informe delle pratiche simboliche sorte dalla disgregazione delle connessioni culturali, annettendo empiricamente alla mappatura poetiche che erano rimaste fuori dalle selezioni piú caute, attestate su territori e orizzonti certi. E mettendo a frutto cosí il tentativo di apertura che era stato anticipato da un'altra antologia ad ampia partecipazione collegiale, coordinata da Tiziano Rossi ed Ermanno Krumm, *Poesia italiana del Novecento*, che esce nel 1995 ed è costruita su una struttura policentrica: manca un'introduzione forte, organizzante (la premessa è una breve riflessione sulla composizione del "libro del Novecento", affidata a Mario Luzi), e molto spazio è lasciato alle scelte dei collaboratori, per la maggior parte poeti.

Ermanno Krumm scrive il saggio introduttivo alla sezione *Dagli anni '70 a oggi*, ampiamente e coraggiosamente rappresentata nonostante l'enunciazione delle difficoltà determinate dall'affermarsi di una produzione di massa che disattiva gli strumenti critici e instaura un regime di senso irrelato e quasi casuale: la poesia "spogliata dei grandi istituti della tradizione, in preda ai rivolgimenti del secolo, nella radicale esperienza del mancare e del sottrarsi del reale, ora svela una natura eroica, nuda e 'povera': una cosa da niente che resiste."⁵⁶⁰ La poesia persiste come *residuo* che affiora dal rifluire dell'alluvione semiotica, ma al di là degli appigli offerti dalle prove tarde dei maestri e da qualche risultato meglio verificabile (Cucchi, De Angelis, Bellezza), la critica è disarmata e priva dei mezzi tecnici che possano consentirle di recuperare e organizzare i detriti in un nuovo ordine del discorso. Senza la capacità della critica di "agganciarlo" alle pratiche discorsive condivise, il destino della poesia è seriamente minacciato dal caos: "...centinaia di libelli vengono tuttora pubblicati a spese degli autori ogni anno in Italia, nella piú astratta mistura di pasticci linguistici. Quantità di pagine in linguaggi completamente destrutturati e arbitrari, dove pare che nessuno si chieda piú dove stia andando questo treno impazzito."⁵⁶¹

La storia raccontata dall'antologia collettiva è orientata da questo esito di scomposizione del "libro del Novecento", la cui compattezza è ancora assunta come valida metafora conoscitiva nella premessa di Luzi, in una nebulosa di scritture che non possono piú essere contenute nelle forme concettuali della tradizione. La diserzione della poesia dalla pagina, la sua fuga extra-tipografica, è rappresentata nell'antologia anche ricorrendo al sostegno di un apparato iconografico. L'idea poetica si estende oltre il verso, diventa segno grafico, colore, macchia. In un processo di spostamento e ibridazione dei significati che include nel *Livre* la ricerca di tutte le arti, e accoglie i segni che gravitano intorno alla parola, e la

⁵⁶⁰ Ermanno Krumm, *Dagli anni '70 a oggi*, in *Poesia italiana del Novecento*, a cura di Ermanno Krumm e Tiziano Rossi, prefazione di Mario Luzi, Skira, Milano 1995, pp. 979-988: 982.

⁵⁶¹ Ivi, p. 988.

prolungano, la riecheggiano, la traducono. La ricomposizione ancora incerta di questo “libro” multiplo e intermediale cerca nella critica un principio di organizzazione concettuale che, concepito frammentariamente nelle antologie tra i due secoli, affiora in alcuni esperimenti che nel primo decennio del nuovo secolo cercano di affermare da un lato un possibile rilancio della “leggibilità” della poesia, dall’altro una nuova funzione “collaborativa” della critica.

1. Le estensioni figurative, iconiche, vocali, musicali che integrano il “libro” poetico del Novecento confermano il movimento di immissione della poesia in un contesto comunicativo piú ampio: un processo che, mentre si allenta il controllo stilistico e la vigilanza formale dell’autore sul testo, e si svuota la posizione di enunciazione e la consistenza linguistica e psicologica dell’io, contribuisce a collocare la parola poetica nella dimensione che si apre *dopo la lirica*, detto con il titolo dell’antologia einaudiana curata da Enrico Testa, pubblicata nel 2005. Che rappresenta un tentativo, condotto sulla base di un preciso disegno “saggistico”, di riannodare il filo dello svolgimento storico della poesia contemporanea, da un lato riagganciando i movimenti di dissoluzione a scelte formali avvenute dentro il corpo della tradizione, nello sviluppo della pratica stilistica; dall’altro tentando di individuare figure di “ricomposizione” in grado di consegnare una nuova riconoscibilità al campo poetico.

Testa mostra come siano stati alcuni dei maestri della “terza generazione” i primi a sciogliere i vincoli della convenzione poetica, accompagnando *la poesia verso la prosa*, assottigliando il differenziale tra la lingua della poesia e la lingua della comunicazione, e imprimendo alla dizione poetica un andamento narrativo e dialogico.⁵⁶² Le voci poetiche che rappresentano l’ultimo prolungamento della tradizione individuato sulla base di un canone certo e riconoscibile lavorano a una lenta, paziente e consapevole destrutturazione interna della lirica novecentesca e dello statuto del soggetto poetico, perseguendo una “adesione al doloroso e mutevole profilo dell’essere e alle sue dimensioni capitali: lo scorrere del tempo, la realtà della natura, il modificarsi della società.”⁵⁶³

Sereni e Giudici, Luzi e Bertolucci e Caproni, ognuno dalla propria prospettiva, approfondiscono il logoramento delle strutture poetiche erodendole a livello molecolare, nella loro composizione essenziale, elaborando *dentro* la poesia, nel cuore della sua rappresentazione istituzionale, la crisi degli elementi della sua riconoscibilità, dalle architetture formali e metriche, alla ricercatezza lessicale, fino alla destituzione, al decentramento o alla riduzione del soggetto “che, talvolta anche con ingenua euforia, della

⁵⁶² I titoli citati da Testa come esempio di questa tendenza sono: Sereni, *Gli strumenti umani*, 1965; Caproni, *Il congedo del viaggiatore cerimonioso*, 1965; Luzi, *Nel magma*, 1963; Pagliarani, *La ragazza Carla*, 1960; Erba, *Il male minore*, 1960; Sanguineti, *Purgatorio de l’Inferno*, in *Triperuno*, 1964; Porta, *Rapporti*, 1966; Giudici, *La vita in versi*, 1965.; Raboni, *La casa della Vetra*, 1966; Zanzotto, *La beltà*, 1968; Montale, *Satura*, 1971; Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, 1971; Bertolucci, *Viaggio d’inverno*, 1971.

⁵⁶³ Enrico Testa, *Introduzione*, in *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di Enrico Testa, Einaudi, Torino 2005, pp. V-XXX: X.

sua parola si vale come di un termine coinvolto in una nuova complessità di contatti, movimenti, processi: in azzardi percettivi, teatri interiori, meccanismi inconsci.”⁵⁶⁴

Questo lavoro interno al sistema poetico assorbe e “formalizza” gli slittamenti macroscopici determinati dalle pressioni contestuali, stabilendo ipotesi di connessione e di continuità delle pratiche poetiche che in qualche modo negano la tabula rasa e l’azzerramento critico denunciato da altre selezioni antologiche, e diventano, nel disegno di Enrico Testa, la premessa per una paradossale ricostruzione dialettica del campo: è stata la poesia, attraverso un processo endogeno, a produrre il proprio “disfarsi”, reagendo al contesto e integrandolo nel tessuto delle soluzioni formali, ed è ancora la poesia, prolungando la ricerca formale, a trovare le risorse linguistiche e culturali per ricomporre la propria fisionomia.

Seppure con andamento contrastante e spesso conflittuale, imboccando frequentemente vicoli ciechi e strade senza uscita, le esperienze poetiche tra i due secoli convergono verso l’esigenza di forgiare una lingua nuova, che possa tornare a *dire* il tragico dell’esistenza con voce sicura, e sappia sottrarsi al linguaggio sempre più artificiale, omologato al ribasso, stremato da un uso compulsivo, isterico, acritico, col quale parla il discorso pubblico: “Dopo la programmatica e antiletteraria contaminazione della neoavanguardia, i commerci con l’ordine prosastico del discorso intrattenuti da Montale e Pasolini, la fruttuosa relazione con i generi del dramma e del racconto, attiva in tanti libri degli anni Sessanta, ora la poesia tende a riacquistare una sua specificità, una pronuncia ben distinta dalle altre forme della lingua.”⁵⁶⁵

Nei versi di alcuni poeti contemporanei, nella “furia” metrica di Gabriele Frasca che fa *intelligente* il corpo o, all’opposto, nelle cristalline costruzioni mentali di Valerio Magrelli, la poesia torna riconoscibile, seppure si rappresenta come scritta dopo il diluvio oppure un attimo prima della catastrofe. Emergendo dalle nebbie dell’indistinzione si delinea il profilo di una poesia fatta di limpide macerie alle quali si torna a chiedere un senso, anche se attraverso una ricerca ancora locale, puntuale, episodica e provvisoria, che non riesce a ricomporre dai frammenti una mappa prospettica della situazione complessiva: “L’assenza di poetiche forti, l’altissimo numero di autori e la loro mobilità o evoluzione stilistica (con casi clamorosi di passaggio per domini antitetici) rendono però difficile tracciare un quadro d’insieme che pienamente descriva gli ultimi vent’anni.”⁵⁶⁶

⁵⁶⁴ Ivi, p. XVI.

⁵⁶⁵ Ivi, p. XXIII.

⁵⁶⁶ Ivi, p. XXVI.

Il *topos* della cartografia impossibile introduce a una necessità di tematizzare la posizione del critico, e le modalità con le quali agisce nello spazio dell'antologia, "genere improprio che gode di cattiva fama e che mostra, già nel numero dei tentativi definitivi, limiti e imperfezioni evidenti."⁵⁶⁷ L'impostazione del compilatore persegue, come già accennato, "più che tradizionali partizioni storicistiche della materia (scuole, correnti, categorie), un impegno dichiaratamente saggistico."⁵⁶⁸ La scelta, la disposizione, l'organizzazione anche materiale dei testi e dei commenti è funzionale alla serrata trama argomentativa del discorso antologico, attraversato da "fili di continuità" che segnano il tracciato di "percorsi spesso intersecantisi".⁵⁶⁹ Il dispositivo antologico è il grafico delle strategie interpretative messe in atto dal critico, che istituisce una stretta relazione tra critica e poesia, situandosi in una posizione di contiguità e complicità rispetto ai poeti, e scegliendo una linea di attraversamento necessariamente parziale: "anche questa antologia, come ogni altra, è soltanto un campionario e l'espressione di un'opinione. Nient'altro."⁵⁷⁰

L'ipotesi saggistica di Testa è una storia antologica che mostra, insieme, la distruzione della specificità lirica della poesia e la riconquista di uno specifico poetico che non è più però quello "pieno" della lirica tradizionale, ma cerca di percorrere una strada sospesa tra l'essere e il nulla, "tra metafisica e nichilismo: tra l'affermazione di una presenza assoluta e originaria, implicata nella prima, e la mancanza di senso, la compressione delle differenze e l'illusorietà dei valori, proprie del secondo."⁵⁷¹

Testa sceglie di non sottrarre i poeti antologizzati al confronto coi maestri, anzi parte proprio da questo confronto, e sottolinea come le opere di Luzi, Caproni, Sereni continuino a essere produttive e accompagnino (o forse sospingano) la poesia nel suo viaggio al termine della notte: e ritorno. E se non proprio ritorno alla luminosità intera del mezzogiorno, almeno superamento della notte, verso un'alba dal colore cinereo, che non smette mai di insinuare il sospetto di essere un crepuscolo, e dalla quale parla una voce sospesa "sul confine tra il proprio e l'improprio – in una comune piega o presenza, dove l'altro è intricato in noi stessi."⁵⁷²

2. L'antologia pubblicata nel 2005 dall'editore Luca Sossella e intitolata, significativamente, *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, rappresenta un

⁵⁶⁷ Enrico Testa, *Nota al testo*, in *Dopo la lirica*, cit., p. XXXI.

⁵⁶⁸ Ibid.

⁵⁶⁹ Ivi, p. XXXII.

⁵⁷⁰ Ivi, p. XXXIII.

⁵⁷¹ Enrico Testa, *Introduzione*, cit., p. XXVI.

⁵⁷² Ivi, p. XXIX.

tentativo sistematico di esplorare il “multiverso” della poesia contemporanea senza indietreggiare di fronte alla responsabilità critica di fornire un orientamento, e allo stesso tempo di *riconoscere* le voci poetiche affacciate sul nuovo millennio nella loro irriducibilità alle esperienze novecentesche. Attivando un dispositivo di proposta collettiva e giudizio incrociato l’antologia colloca il gesto critico in uno spazio aperto, relazionale, che non individualizza la scelta e si sforza di spezzare le cristallizzazioni idiosincratice, di sabotare la funzione tradizionale dell’antologia come strumento selettivo di potere, come “coagulo” che tende a bloccare il processo della poesia. La selezione dei sessantaquattro poeti che compongono l’antologia è il frutto delle scelte collegiali di un’*équipe* di otto critici (Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganeli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli e Paolo Zublina), che combina la ricerca personale e la verifica “assembleare” delle selezioni. L’apparato critico tesse la parola poetica in un discorso a più voci, un mosaico plurale che rifiuta la riduzione all’unità rendendosi disponibile ad attraversamenti molteplici. E indica la direzione verso una “critica di contatto” che pratica una collaborazione alla poesia ravvicinata e *aderente*, necessaria per “agganciare” la parola poetica ed *estrarla* dal flusso mediale che sembra averla fagocitata.

Il viaggio che conduce la poesia verso un nuovo riconoscimento della propria specificità richiede un lavoro di ricostruzione, operata dal critico accanto al poeta, nella reciprocità delle pratiche e in un regime di verifiche incrociate, del *medium* poetico, che alla fine del secolo riemerge, ibridato e profondamente trasformato, dopo essersi immerso fino all’indistinzione nella “semiosfera” e nel campo unificato e interrelato prodotto dalla comunicazione di massa.

L’affermarsi travolgente dei processi di riproducibilità tecnica non solo degli oggetti culturali, ma di interi segmenti dell’esperienza, rende sempre più evidente, con il procedere del secolo, che “parlare del contemporaneo significa parlare dei mass media.”⁵⁷³ Nella seconda metà del Novecento il sistema mediale non è più soltanto uno strumento di rappresentazione, più o meno distorta, del mondo come *fatto*, ma è una macchina di produzione di un *altro* mondo, che si installa in quello “conosciuto” fino a modificarlo integralmente e a *doppiarlo* in un impasto indistinguibile di realtà e virtualità.

I fenomeni artistici, e la poesia al livello forse più alto di consapevolezza linguistica, tentano di elaborare strategie di concettualizzazione dell’esperienza mediale attraverso forme di ibridazione che possano catturare e sfruttare l’enorme e incessante attività *poietica* della

⁵⁷³ Giancarlo Alfano, *Modelli mediali*, in *Parola plurale*, cit., pp. 813-822: 816.

comunicazione. I modelli mediali, tuttavia, non sono semplicemente tematizzati come *contenuto* della scrittura: la loro presenza, il loro ingresso nel campo percettivo e concettuale della poesia immediatamente riverbera sul linguaggio poetico, che scopre la possibilità di stabilire con la lingua dei media analogie formali e strutturali. I media forniscono modelli inediti di organizzazione del discorso, che attraverso una logica non piú lineare di disposizione dei segni, nel montaggio cinematografico come nell'impaginazione del giornale o nella creazione dei palinsesti televisivi, travolgono la sintassi tradizionale, ridisegnano le gerarchie spaziali e suggeriscono nuove relazioni tra le diverse tipologie testuali e la loro "messa in forma": stilistica, relativamente al linguaggio; materiale, relativamente al supporto.

Il mosaico semiotico che si compone nell'interazione e nella reciproca influenza dei media si traduce, nel campo letterario e specificamente poetico, in una "messa in discussione della centralità del 'Libro' quale unità superiore che consenta la ricomposizione del singolo componimento"⁵⁷⁴ Il libro come spazio concettuale e metafora di una certa "forma della poesia" si dissolve, il principio organizzatore dato dalla sua consistenza materiale non è piú sufficiente a contenere la spinta centrifuga che il sistema mediale esercita sui testi. La poesia non può piú stare *dentro* un medium perché la convergenza dei media ha costituito un ambiente integrato, la cui pressione multisensoriale modifica le strategie percettive del soggetto, fino a "riprogrammarlo", aprendolo al contatto con un *fuori* che non è piú separato e oggettivo, ma esiste in una dimensione relazionale, è uno spazio di intersezione e di risonanza. "L'indebolimento della compartimentazione tra spazio interno e spazio esterno e il progressivo costituirsi di uno spazio intermedio fanno sí che la polarità classica di soggetto e oggetto, pur senza mai scomparire, venga smussata, ridotta in una nuova posizione in cui tende a formarsi una sorta di medio ibrido."⁵⁷⁵ Il soggetto si espande e tende a identificarsi con il *software* che "gira" nei circuiti della comunicazione, mentre guarda l'hardware, il corpo, disfarsi nello schermo della propria riproducibilità digitale: "ora che mi diranco questo trancio / di cellule pestate sopra i tasti", scrive Gabriele Frasca.⁵⁷⁶

⁵⁷⁴ Ivi, p. 817.

⁵⁷⁵ Ivi, p. 820.

⁵⁷⁶ Gabriele Frasca, *rimavi*, in Id., *Rive*, Einaudi, Torino 2001, p. 75. L'intera raccolta di Frasca (meglio: l'intera sua opera, che unifica in una convergente tensione conoscitiva le tre declinazioni, ognuna in sé perfettamente compiuta, del poeta, del narratore e del saggista) è percorsa dal tentativo di dire l'incorporarsi dei media nella carne e il diffrangersi del soggetto nel labirinto tattile degli "schermi" che lo *informano*, mettendolo in forma e, per ciò stesso, *deformandolo*. Particolarmente la sezione conclusiva della raccolta, *intime infime*, rivela il linguaggio come "protesi" mediale, e la poesia come ibrido che innesta versi e prosa, primario e secondario, scrittura e oralità: Frasca *traduce* e allo stesso tempo *prolunga* in versi brani in prosa tratti

Nell'ambito di questi processi di ibridazione complessiva, materiale e concettuale, le forme del discorso e le forme della soggettività tendono a trascorrere continuamente attraverso "stati" diversi e sempre provvisori, ma profondamente interconnessi, annullando le discontinuità prospettive della civiltà tipografica e costruendo dispositivi espressivi fondati sulla contiguità. La distanza strutturale che è all'origine del concetto di tele-comunicazione si muta nel suo opposto: "un eccesso di prossimità al limite della sovrapposizione."⁵⁷⁷

3. L'esperienza di *Parola plurale*, che tenta di rovesciare il principio di contiguità per trasformarlo da veicolo dell'indistinzione a strumento della ricerca critica, si trasmette anche all'attività "solista" dei critici che vi hanno preso parte, o più generalmente della comunità creativa ed ermeneutica che vi si è trovata coinvolta, rappresentando un modello possibile per il "libro" di critica, per il saggio del nuovo millennio: corale e polifocale, virtualmente ipertestuale, aperto su un orizzonte extra-tipografico, generato dalla prossimità e perfino dalla complicità con i testi primari, frutto di un corpo a corpo e di un'elaborazione comune che tiene fluidi, senza dissolverli, i confini tra generi e linguaggi. L'antologia come saggio plurale, come "tessuto" di documenti testuali e di materiali critici che si intrecciano a comporre significati dinamici, diventa uno strumento replicabile per operare precari sondaggi in zone letterarie ad alto quoziente di instabilità, per tentare di attraversare i territori più esposti alle tempeste quotidiane dell'attualità, più soggetti agli smottamenti e alle frane delle mode e delle tendenze.

Lo schema multiplo di *Parola plurale* è ben visibile in due progetti antologici speculari, che tentano di catturare il movimento del campo letterario osservandolo nel segmento del suo svolgimento che si dispiega tutto *al di qua* della soglia del millennio: i *Poeti degli Anni Zero*, a cura di Vincenzo Ostuni, e i *Narratori degli Anni Zero*, a cura di Andrea Cortellessa, due esperimenti contigui, il primo del 2010 e il secondo del 2011, nati entrambi nello spazio a suo volta "esposto", per definizione *periodico*, di una rivista, "L'Illuminista", diretta da Walter Pedullà. Due antologie che riprendono il modello *plurale* in quanto assumono i risultati di un'elaborazione critica collettiva, e li mostrano collocandoli nello spazio della scrittura, creando un grafico del presente e del suo *farsi*, nell'intreccio anche materiale delle

dall'opera di Marshall McLuhan, a ricordare che solo l'incontro, il conflitto e infine la compenetrazione tra media diversi possono risvegliare gli uomini dalla narcosi imposta dal sistema mediale dominante: "ora che come foglia morta il foglio / si brucia nei tuoi occhi la parola / lascia che si gorgogli nella gola / stando a ricordarti sulla soglia / che è quanto è tuo che ti ripete sveglia" (Ivi, p. 180).

⁵⁷⁷ Giancarlo Alfano, *Modelli mediali*, cit., p. 821.

voci degli scrittori e degli interventi critici, più o meno militanti, più o meno compiacenti ma sempre collaborativi e *complici*.⁵⁷⁸

Riutilizzandola, tuttavia, le due antologie allo stesso tempo “riducono” la matrice plurale: tornano ad affidare il compito di sintetizzare il giudizio collettivo alle *individualità* critiche, così attestandosi su prospettive più “locali” e ristrette (è il caso di Ostuni, accusato, con la solita acredine da antologia, ma non senza un qualche fondamento, di aver compiuto una selezione a dominante “romana”, o comunque orientata da una solidarietà ambientale), o più saldamente ancorate alla personalità culturale del curatore (come per Cortellessa, che ricorre a una miscela di acquisizioni già accreditate – clamorosamente Saviano, con Pincio o Lagioia – e di “scoperte di prossimità” – Gabriele Pedullà o Gilda Policastro). Con il rischio, in entrambi i casi, di scivolare dalla collaborazione al presente all’indulgenza verso una contemporaneità alla quale si “prende parte”.⁵⁷⁹

Prima ancora però di queste due ramificazioni del *rizoma* antologico, il ponderoso volume di Andrea Cortellessa *La fisica del senso* si presenta come un’antologia anomala nella quale il commento ha fagocitato i testi.⁵⁸⁰ Uno dei curatori di *Parola plurale* “prende la parola” per

⁵⁷⁸ L’antologia della poesia accoglie sistematicamente testi “metapoetici” scritti dagli autori antologizzati, secondo un’idea curatoriale alla quale i narratori si sono rivelati riluttanti. La loro “poetica”, allora, va cercata tra le righe della loro pratica critica. “C’è però, da sempre, nella tradizione del moderno, una via obliqua per la quale transita quella ‘poetica’ che in prima persona non si vuole dichiarare. Ed è la scrittura critica: alla quale si dedicano (per vocazione e formazione, o per più o meno casuale condizione professionale) molti degli autori inclusi. Per questo, nella sezione di antologia della critica di ciascun capitolo, ho privilegiato proprio i brani scritti dai narratori: nei quali, oltre a un’indubbia capacità di penetrazione critica, è possibile di volta in volta ‘spiare’ tracce di confessione obliqua, o mis-interpretazione creativa, tali da virtualmente allegarli – piuttosto – ai *dossier* che li riguardano.” (Andrea Cortellessa, *La terra della prosa*, cit., p. 25).

⁵⁷⁹ È percorso da una forma di fiduciosa indulgenza verso il presente e le linee del suo *farsi* l’editoriale col quale Walter Pedullà introduce la seconda antologia. Pedullà convalida l’idea di *semplificare* il contesto per isolare le proposte che possono diventare produttive (“È il momento di scegliere”, scrive, “di prendere una strada, insomma l’antologia che riduce il campo da un determinato punto di vista, optando per una prospettiva da cui si veda il futuro di tutti. Forse non sempre è vero, ma è sempre vero che prender parte significa prendere, preferire, una parte, quella che corrisponde a esigenze individuali e collettive”), per poi affermare la necessità di lasciare spazio ai giovani scommettendo sulla loro *alterità* rispetto al passato e ai suoi valori, e anzi accreditando quasi preventivamente la consistenza del loro valore: “le antologie cercano una via d’uscita e talvolta la trovano. Datemi una finzione in cui credere e cambieremo il mondo, dicono i giovani. Vanno aiutati? Solo dandogli la parola, non le parole, queste debbono trovarle e crearle loro, i famosi giovani da sempre delegati a dar voce al presente che merita il migliore futuro. I tredici poeti di Ostuni l’hanno fatto, ora tocca ai venticinque narratori di Cortellessa. Credo che stiano lavorando bene, lo desidero, e potrei portare qualche prova sul valore di questi giovani e di altri. Non possiamo non credere in loro: saranno loro a condurci fuori dal post-moderno.” (Walter Pedullà, *Dieci anni di letteratura nelle antologie dell’“Illuminista”*, in *Narratori degli Anni Zero*, cit., pp. 9-10). Del resto è quanto mai proiettiva la conclusione, à la Blanchot, del saggio che Cortellessa antepone all’antologia della prosa: “I libri migliori sono sempre quelli a venire.” (Andrea Cortellessa, *La terra della prosa*, cit., p. 53).

⁵⁸⁰ Nella *Nota bibliografica* l’autore precisa che, in quanto “raccolta di saggi”, il libro “non è un’antologia”. Senza arrivare a scomodare la denegazione freudiana, si può dire che *La fisica del senso*, pur collocandosi intenzionalmente sul versante della saggistica, partecipa della “metafora antologica”, e con l’antologia condivide la funzione di sintesi e di orientamento che punta a “esaurire”, seppure per sineddoche e asintoticamente, il lavoro di partizione di un discorso (in questo caso, il discorso sulla poesia del secondo Novecento). (Andrea Cortellessa, *Nota bibliografica*, in Id., *La fisica del senso*, cit., pp. LIII-LV: LIV).

ridire in prima persona, modificandolo e integrandolo con la propria ricerca individuale, il discorso anonimo e condiviso dell'antologia: anche fisicamente, l'antologia e la monografia si guardano speculari, l'una sembra essere trasmigrata nel corpo dell'altra. L'introduzione, adespota e collettiva nella silloge, trascorre, riscritta, nel monologo critico. Che è un altro tentativo, appunto, di "fare presa" (e di *fare libro*, per quanto espanso) sulla deriva del linguaggio poetico, sull'indistinzione della letteratura prigioniera del "frastornare dei *media*."⁵⁸¹ Per sottrarre alla critica l'alibi dell'indecidibilità, e allontanare la tentazione, di fronte alla dismisura della produzione e alla discontinuità dei risultati, di smettere di leggere: "la critica ha precisamente l'ufficio di scegliere, selezionare, tramandare."⁵⁸² Di partecipare, anche, alla costruzione del deleziano *popolo che manca*, e "per" il quale si scrive: non nel senso del pubblico al quale ci si rivolge, ma nel senso della minoranza *al posto della quale* si scrive, "in luogo della loro mancanza".⁵⁸³

Nell'impostazione scelta dal critico la comprensione è un attraversamento, e il libro che ingloba l'antologia è figura di un rapporto di prossimità con la parola, necessario perché il discorso critico possa afferrarla e organizzarla: leggere una poesia "equivale a entrarvi in *contatto*: fare esperienza del suo senso in quanto inseparabile dalla sua verbalità. La lettura di una poesia è una sua verifica tattile, un'attivazione sensuale. È una vera e propria *fisica del senso*."⁵⁸⁴ La linea di questa fisica del senso, allora, che impone il contatto e quasi l'ingestione della poesia, la presenza ravvicinatissima della critica al *corpo* del testo, collega l'ingiunzione di Paolo nella prima lettera ai Corinti (occorre parlare "in glossa", con Dio, ma anche "profetare", tra gli uomini, perché l'assemblea possa *edificarsi*)⁵⁸⁵ a quanto scrive

⁵⁸¹ Andrea Cortellessa, *Le mani avanti (giustificazione in forma di premessa)*, in Id., *La fisica del senso*, cit., pp. IX-XX: IX.

⁵⁸² Ivi, p. X.

⁵⁸³ Ivi, p. XVIII.

⁵⁸⁴ Andrea Cortellessa, *Introduzione: la lingua minore*, in Id., *La fisica del senso*, cit., pp. XXI-LII: XXII.

⁵⁸⁵ "Proseguite la carità; ambite ai doni spirituali, soprattutto per profetare. Chi parla in gergo, infatti, non parla agli uomini, ma a Dio; nessuno l'intende, egli in spirito dice misteri. Chi invece profetizza parla agli uomini, edificando, esortando, consolando. Chi parla in gergo edifica se stesso, il profeta edifica l'assemblea. Vorrei che tutti parlaste in gergo, ma più vorrei che profetaste. Il profeta è superiore a chi parla in gergo, a meno che questi non interpreti, a edificazione dell'assemblea." (1 Cor., 14, 1-25; San Paolo, *Le lettere*, a cura di Carlo Carena, con uno scritto di Mario Luzi, Einaudi, Torino 1990, p. 88).

Dante nella *Vita nova*,⁵⁸⁶ affermando la necessità di saper *aprire in prosa* il parlare figurato dei versi.⁵⁸⁷

Critica e poesia viaggiano ancora una volta appaiati, sono le due componenti inscindibili di un unico impasto mediale. Raggiunte entrambe dai segni della storia, dal *fuori* del mondo che si imprime sulla parola, spalancandola dall'esterno, costringendola a *parlare* un'esperienza comune.

L'io estroflesso, *esposto* come una lastra fotografica, dei poeti *in fuga* dal Novecento è il sintomo della "profondità alla quale constatiamo essere penetrata la Storia collettiva – l'io di noi tutti, insomma – nella loro carne e nella loro mente: cioè nel loro linguaggio (che di quella carne e di quella mente è l'unica porzione che ci raggiunga, vibrando, dalla pagina). L'io è le cose che succedono: la storia che affonda nell'io è la riga che irreparabile deforma lo spettro, altrimenti ordinato e prevedibile, del linguaggio: e lo rende così significante, risonante, *toccante*."⁵⁸⁸ Il dispositivo poetico è poroso, lascia filtrare il tempo, le tracce della storia, le scritture che premono ai margini, dinamizzando un libro che non può *chiudersi*, che rimane aperto per tenere aperta la ferita storica: dopo il controverso aforisma di Adorno su Auschwitz, la poesia è possibile solo come *barbarie*, balbettio, scarto, *resto*, testimonianza *minore*, minoritaria e minorata, quindi esterna e decentrata, dell'indicibile.⁵⁸⁹

Il progetto di incubazione di una poesia che torni a parlare in modo riconoscibile oltre la marginalizzazione novecentesca, anzi proprio in funzione di un rovesciamento della marginalizzazione,⁵⁹⁰ al di là degli schemi bloccati della tarda modernità, è intimamente *plurale*, e lavora, da capo, alla composizione di un libro "aumentato", attraversato da "pluralità di linguaggi, pluralità di contraenti, pluralità di forme d'ascolto e di interazione", reso senza bordi da "un'apertura perenne, una provvisorietà senza fine". Un libro nel quale risuona "un coro discorde di mille lingue, renitenti a qualsiasi armonizzazione

⁵⁸⁶ "Dunque, se noi vedemo che li poete àno parlato alle cose inanimate sí come se avessero senso o ragione, [...] degno è lo dicitore in rima di fare lo simigliante; ma non senza ragione alcuna, ma con ragione la quale poscia sia possibile d'aprire per prosa. [...] grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rectorico, e poscia domandato non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento." (Dante Alighieri, *Vita nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Einaudi, Torino 1996, 16, 7-10, pp. 151-156).

⁵⁸⁷ L'accostamento dei due brani è in Andrea Cortellessa, *Introduzione: la lingua minore*, cit., pp. XXXV-XXXVI.

⁵⁸⁸ Ivi, p. XLVIII.

⁵⁸⁹ Ivi, pp. XLIV-XLVI.

⁵⁹⁰ Secondo una tendenza già individuata da Porta: "Quando il 'trascurabile' riprende quota e viene riconosciuto come significativo e raggiunge una sua particolare dignità di linguaggio; quando la marginalità sembra tracciare vie più sicure delle grandi arterie centrali, il discorso della poesia ritrova la sua forza, risponde alla domanda." (Antonio Porta, *Introduzione*, in *Poesia degli anni settanta*, cit., p. 25).

forzata: proprio mentre lavora al progetto di raggiungere senza sconti – *per via discorde* – una nuova consonanza.”⁵⁹¹

Questo aggiornamento del *Livre* mallarmeano non accoglie l’universo nella sua univoca volontà di esprimersi, semmai trattiene la sua *storiografia inconscia*,⁵⁹² la traccia che l’universo imprime sul linguaggio, convocando in un discorso multiforme i “portatori di una lingua *liminare*”, che fondano la propria parola “a partire dall’innesto, dal discordo, dall’incrocio, dal dialogo e dal conflitto – in una parola, dal *contrasto* – di diverse faglie, di diversi strati linguistici e noètici. Al limite, di diverse lingue (o diverse tipologie testuali).” L’accento sulla *differenza* non nasconde l’ambizione di scorgere un disegno “comune”, anche se non pacificato e univoco: seppure impossibile e soltanto tendenziale il libro ambisce a raggiungere una magmatica, tumultuante unità, ricerca la capacità complessiva di comprendere la *parola plurale*. Secondo un programma organico in cui la pluralità non ostacola più forme di ricomposizione ipertestuale, fluida, post-tipografica, proprio perché “è precisamente dall’*attrito* scaturito dall’incontro di queste pluralità in movimento, dall’attraversamento dei propri *limina interni*, che la parola, la parola *minore*, origina, sempre, il proprio *sensò*.”⁵⁹³

Ed è proprio sui *limiti* del libro, sui suoi confini interni ed esterni, che avviene una riconfigurazione concettuale che lascia il libro “aperto”, lo rende attraversabile, lo espone al contatto con *tutto il resto*. La poesia varca continuamente le frontiere che la separano dal suo *esterno*: linguistico, istituzionale, mediale.⁵⁹⁴ Non più protetto dalla struttura della pagina, il verso oltrepassa il limite che lo definisce, e sfuma nella prosa, che, rispetto alla poesia, è “l’esterno” per eccellenza. L’indistinzione dei generi, del resto, è la marca di una nuova forma della testualità, che forza l’organizzazione tipografica, e si situa, con il *poème en prose* baudelairiano, proprio all’origine della poesia moderna, intimamente correlata all’esperienza della contemporaneità, allo *choc* metropolitano, alla caduta dell’aureola nel fango, alla marginalizzazione della poesia nel sistema della produzione e della comunicazione. Assumere le sembianze della prosa (o anche: collocare nella prosa il respiro

⁵⁹¹ Andrea Cortellessa, *Uno sguardo postumo*, cit., p. 17.

⁵⁹² Cfr. Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 307. L’idea adorniana della poesia come storiografia sotterranea dell’umanità è ripresa da Andrea Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, in Id., *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Mondadori, Milano 1999, pp. 1222-1234.

⁵⁹³ Andrea Cortellessa, *Uno sguardo postumo*, cit., pp. 18-19.

⁵⁹⁴ Cfr. Andrea Cortellessa, *Eventi alla frontiera del linguaggio*, in Id., *La fisica del senso*, cit., pp. 20-22.

della poesia) è uno dei modi in cui la poesia contemporanea concettualizza la pressione mediale, l'esperienza semiotica della folla e del flusso comunicativo.⁵⁹⁵

4. Nel multiverso della parola plurale non solo la poesia, ma anche il dispositivo antologico tocca il proprio limite estremo: fino a predisporre le condizioni per sabotarsi e disinnescarsi dall'interno. Nel progetto dell'editore l'antologia *Parola plurale* doveva *cancellarsi* dopo la pubblicazione, negarsi come oggetto, come aggregazione materiale di potere selettivo, e mantenersi fluida trasformandosi in uno spazio digitale e in un archivio vocale continuamente aumentato da "aggiunte, modifiche e sovrapposizioni, interferenze e intermittenze."⁵⁹⁶ Con l'intenzione programmatica di "minare lo stato a cui siamo giunti per superarlo: *qui* si fonda il desiderio di trasformazione e, nel suo contrario, cioè nella volontà di conservazione, si annida la possibilità di manipolazione." Si tratta di una posizione sostenuta dalla convinzione che il genere antologico non sia più praticabile, se non in una modalità che contenga la propria negazione, dal momento "che in definitiva, oggi, è solo uno strumento che fonda la propria affermazione, cioè il proprio potere persuasivo, sul talento altrui." L'antologia partecipa della natura di tutte le funzioni di controllo del discorso: "è probabile che non si possa render conto del loro ruolo positivo e moltiplicatore, se non si prende in considerazione la loro funzione restrittiva e costrittiva."⁵⁹⁷ Nelle pratiche e nelle istituzioni in cui si è abituati a scorgere soltanto un principio di produzione, "come quella dell'autore, della disciplina, della volontà di verità," inclusa quindi l'antologia, "bisogna piuttosto riconoscere il gioco negativo d'un ritaglio e d'una rarefazione del discorso."⁵⁹⁸ Il presupposto fondamentale della critica è riuscire a "concepire il discorso", a cominciare dal proprio discorso, "come una violenza che noi facciamo alle cose, in ogni caso come una pratica che imponiamo loro; e proprio in questa pratica gli eventi del discorso trovano il principio della loro regolarità."⁵⁹⁹

La presa della parola che non denuncia e sabota il proprio potere è un atto di appropriazione: ma la verifica sistematica dei poteri "persegue una crisi che è preclusa agli avidi portatori di 'Io-io', malattia scimmiesca del Novecento. Ci si propone in verità di agire per farla finita con il giudizio di Io."⁶⁰⁰ La critica ritrova il proprio fondamento

⁵⁹⁵ Paolo Giovannetti, *Al ritmo dell'ossimoro. Note sulla poesia in prosa italiana*, in "allegoria", 28, 1998, pp. 19-40.

⁵⁹⁶ Luca Sossella, *Lettera su Parola plurale*, pubblicata sul sito della casa editrice a qualche mese dall'uscita dell'antologia.

⁵⁹⁷ Michel Foucault, *L'ordine del discorso*, cit., p. 19.

⁵⁹⁸ Ivi, p. 26.

⁵⁹⁹ Ivi, p. 27.

⁶⁰⁰ Luca Sossella, *Lettera su Parola plurale*, cit.

nell'occasione di trasformazione contenuta nella *krisis*, radice etimologica troppo a lungo occultata ed esiliata dalla pratica del giudizio.

5. Negli esperimenti che tentano di tenere aperto uno spazio di leggibilità nel contesto della trasformazione integrale delle pratiche simboliche, la messa in prospettiva analogica e *tipografica* praticata dalla critica tradizionale si trasforma in una compenetrazione liquida, digitale, entro la quale la parola non ha più appigli esterni sui quali *fare presa*: il fronteggiamento del reale (ovvero il fronteggiamento critico della parola poetica) diventa una lotta interna, combattuta sul filo dell'annientamento reciproco. Alla guerra *prospettica* si sostituisce il combattimento, secondo lo slittamento tattico che Gilles Deleuze suggerisce alla critica. La guerra *organizza* pesanti apparati necessari al suo funzionamento, così determinando posizioni e movimenti di tutte le componenti coinvolte. Il combattimento, al contrario, crea "corpi senza organi", abilita alla lotta come vitalità non organica che si accresce combattendo e accresce la forza che combatte, arricchisce ciò di cui si impadronisce.

L'idea del combattimento echeggia la metafora già utilizzata da Debenedetti nel costruire la sua personale mitologia della critica: il critico continuamente ripete la lotta notturna di Giacobbe con l'Angelo.⁶⁰¹ Ovvero un corpo a corpo disperato, non garantito, senza mediazioni, che precede ogni organizzazione, ogni rigida gerarchia di valori. La lotta con l'Angelo annulla la distanza protetta dalla quale il critico può formulare il giudizio, presa della parola sempre autoritaria. Al posto del giudizio la critica di contatto colloca la decisione, lo scatto che dispone al combattimento: "La decisione non è un giudizio, né la conseguenza organica di un giudizio: scaturisce vitalmente da un turbine di forze che ci trascina nella lotta. Risolve il conflitto senza sopprimerlo e senza chiuderlo."⁶⁰²

Il combattimento "non è un giudizio di dio, ma il modo di farla finita con dio e con il giudizio." Ogni sviluppo è bloccato dal giudizio, mentre continua a crescere nel

⁶⁰¹ "Io credo che il lavoro del critico somigli, in piccolo e in maniera tutta laica e profana, alla lotta notturna di Giacobbe. Per tutto il durare delle tenebre, Giacobbe combatte con un avversario, che crede un uomo e che gli impone gli stenti, le contrizioni, i pericoli di un corpo a corpo con un proprio simile. Ma, al tornare della luce, Giacobbe si accorge che l'altro era un Angelo. Nel nostro caso il critico scorge, riconosce, intero integro, e ancora più splendente il poeta. Quella poesia che egli aveva ferita con i suoi colpi, straziata con le proprie analisi, si ricompone nella sua più vera ed efficace figura. E come l'Angelo di Giacobbe, il poeta in quel momento tramuta le angosce della notte in benedizione, benedizione per tutti, della quale il critico nella sua qualsiasi misura, diventa un poco il tramite, l'amministratore." (Giacomo Debenedetti, *A proposito di "Intermezzo"*, in Id., *Saggi 1922-1966*, a cura di Franco Contorbias, Mondadori, Milano 1982, pp. 62-63 (il testo è quello di una conferenza tenuta alla Libreria del Saggiatore a Milano nell'aprile del 1963, pubblicato per la prima volta in "L'Approdo letterario", XIII, 39, nuova serie, luglio-settembre 1967, pp. 5-18). Si veda anche Angela Borghesi, *La lotta con l'angelo. Giacomo Debenedetti critico letterario*, Marsilio, Venezia 1989.

⁶⁰² Gilles Deleuze, *Per farla finita con il giudizio*, in Id., *Critica e clinica*, Cortina, Milano 1996, pp. 165-176: 175.

combattimento “che non implica nessun giudizio”. La rinuncia al giudizio disturba e spaventa in quanto appare come rifiuto “di qualsiasi mezzo per stabilire differenze fra esistenti, fra modi di esistenza, come se allora tutto si equivalesse.” Ma al contrario è il giudizio a riferirsi a criteri preesistenti e superiori (le teorie, le categorie, le generalizzazioni), che impediscono di cogliere quel che c’è di nuovo nella situazione esistente, e di presentire il dischiudersi della creazione: il giudizio “impedisce l’avvento di qualsiasi nuovo modo di esistenza.”

La creazione ha bisogno di relazioni che la facciano esistere, in un movimento di coimplicazione, e non della separazione implicita nel giudizio. Seppure il rifiuto della distanza del giudizio non avviene in nome di una demagogica indistinzione: “Se giudicare è così disgustoso, non è perché tutto si equivale, ma al contrario perché tutto quel che vale non può farsi e distinguersi se non sfidando il giudizio.” Quasi mai il giudizio irregimentato e rigidamente guidato dal metodo riesce a indovinare le energie che preparano l’opera futura. “Noi non dobbiamo giudicare gli altri esistenti, ma sentire se ci convengono o ci sconvengono, ossia se ci apportano delle forze oppure ci rimandano alle miserie della guerra, alle povertà del sogno, ai rigori dell’organizzazione.”⁶⁰³

Nella storia e nella fenomenologia novecentesche del dispositivo antologico, inteso come forma materiale e principio di organizzazione concettuale, si riflettono tutte le gradazioni dell’oscillazione tra la critica e il giudizio, tra il combattimento e la guerra, tra la prossimità e la distanza: seppure il progressivo eclissarsi della “ragione cartografica” dentro la pratica antologica suggerisca l’imporsi tendenziale delle focalizzazioni plurali, degli attraversamenti saggistici, del corpo a corpo ravvicinato coi testi, delle complicità creative e delle traiettorie discorsive interne. La “presa della parola” si confronta con il germe autoritario che la abita, e la critica combatte la propria lotta con l’angelo sempre stretta tra la volontà di dominio che giudica la parola altrui per bloccarne l’espansione e appropriarsi della sua forza, e la volontà di potenza che accoglie e fa esistere le energie creative, apre su nuove modalità di esistenza e traccia la possibilità di nuove linee di sviluppo.⁶⁰⁴

⁶⁰³ Ivi, pp. 175-176.

⁶⁰⁴ L’antologia di antologie che si è venuta componendo qui naturalmente non ha ambizioni di esaustività, né pretende di costruire un paradossale canone delle crestomazie: si tratta di un campionamento funzionale allo svolgersi dell’argomentazione, sullo sfondo di una tassonomia delle tipologie antologiche, del resto seguita in modo tutt’altro che rigoroso, per la quale si rimanda al più volte citato studio di Niccolò Scaffai, *Altri canzonieri*. Si è tentato di seguire soprattutto il susseguirsi delle concezioni critiche dell’antologia contemporanea, segnando le tappe e gli snodi che hanno determinato cambiamenti sostanziali nel modo di percepire la funzione e la forma dell’antologia. Per questo dalla ricognizione, in particolare per quanto riguarda gli anni più recenti, sono rimasti fuori lavori di sicuro valore, tra i quali è necessario citare almeno l’antologia, organizzata secondo un criterio originale che si propone di costruire una “storia linguistica” della poesia, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, a cura di Andrea Afriso, Carocci, Roma

2007, cui ha fatto seguito, con ampliamento della prospettiva cronologica, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, a cura di Andrea Acribo e Arnaldo Soldani, il Mulino, Bologna 2012. Tra le esperienze antologiche è importante segnalare anche l'attività "seriale" di ricognizione critica svolta da Franco Buffoni con i suoi "Quaderni della poesia contemporanea", editi con cadenza annuale da Marcos Y Marcos, e la serie dei *Nuovi poeti italiani* pubblicata da Einaudi, giunta nel 2012, con una discussa antologia "di genere" curata da Giovanna Rosadini, al suo sesto volume. A una ricerca di prossimità sulla poesia di fine secolo ha lavorato anche Roberto Galaverni con la sua *Nuovi poeti italiani contemporanei*, Guaraldi, Rimini 1996.

Terza parte – Il critico come *auctor* e come *actor*: Cesare Garboli

Ogni processo, evento, fenomeno, chiamatelo come volete, in una parola tutto ciò che avviene in natura, significa un aumento dell'entropia di quella parte del mondo ove il fatto si verifica. Così un organismo vivente aumenta continuamente la sua entropia, o, si può anche dire, produce entropia positiva e così tende ad avvicinarsi allo stato pericoloso di entropia massima, che è la morte. Esso può tenersi lontano da tale stato, cioè in vita, solo traendo dal suo ambiente continuamente entropia negativa, che è qualche cosa di molto positivo [...]. Ciò di cui si nutre un organismo è l'entropia negativa. Meno paradossalmente si può dire che l'essenziale nel metabolismo è che l'organismo riesca a liberarsi di tutta l'entropia che non può non produrre nel corso della vita.

Erwin Schrödinger, *Che cos'è la vita?*, 1944

1. Attratto da una regione che è oltre la critica in senso stretto, e oltre la letteratura, Cesare Garboli rintraccia spesso, negli scrittori coi quali viene a contatto, elementi saggistici, forme ibride di narrazione e analisi, rappresentazione e riflessione. Indaga i punti in cui la finzione non tiene, e si lascia contaminare da materiali *spuri*, prima fra tutti l'esistenza e i suoi dati immediati, non formalizzati.

Dalla viva voce di Elsa Morante Garboli raccoglie la confessione della scrittrice che si sente oppressa dalla *pesanteur*, dannata da una *forza di gravità* che minaccia di tenere la sua scrittura, e la sua esistenza, ancorata a terra. La *pesanteur* è denunciata dalla Morante come una forma di complicazione del pensiero che trattiene la liberazione creativa, immemore e annientante, della *grâce*, secondo la dittologia cui si intesta la raccolta postuma di Simone Weil, allestita da Gustave Thibon, e tradotta da Fortini per le Edizioni di Comunità con un titolo che potenzia il valore metaforico della pesantezza, *L'ombra e la grazia*.⁶⁰⁵

L'ombra della separazione dal divino si rivela a Elsa Morante come una conseguenza delle concessioni che sente di dover fare al demone della riflessione, ed è in particolare nella sua scrittura saggistica, luogo della riflessività e del secondario, che si svolge la lotta tra la pesantezza e la grazia. Una lotta nella quale la pesantezza si serve della grazia, arriva *dopo* la grazia, perché l'accesso al reale per la scrittrice è garantito solo dall'accensione fantastica, e la passione intellettuale non si organizza in una visione *scientifica*: “la verità, la concretezza, il mistero della realtà avevano bisogno, per parlarle, per farsi ascoltare da lei, di raccogliersi intorno a un fuoco e di farsi trascinare dall'immaginazione come da una grande forza mistica, simile a un'allucinazione e a una droga.” L'intelligenza e la memoria si chinano a posteriori a inquadrare razionalmente i resti del fuoco creativo, “ma la realtà di quella avventura, di quella esperienza fantastica e intellettuale del mondo, non passava

⁶⁰⁵ Cfr. Simone Weil, *L'ombra e la grazia*, testo francese a fronte, introduzione di Georges Hourdin, traduzione di Franco Fortini, Bompiani, Milano 2002. L'edizione originale francese è stata pubblicata a Parigi da Plon nel 1947. L'edizione olivettiana è del 1951. Scrive Franco Fortini a proposito del titolo: “Quando tradussi questo libro, pubblicato in italiano nel 1951, fui a lungo perplesso per la resa del titolo. In italiano, la pesantezza pesa più della *pesanteur*; è semmai *gravezza*, *lordeur*. Sarebbe stato meglio ‘Il peso e la grazia’? Certo è un peso di origine greca, più che il ‘pondo’ o la ‘soma’ dell'italiano letterario. Somiglia a quello che ‘pende’ nel memorabile inizio di *La persuasione e la retorica* di Michelstaedter. Ombra, senza dubbio, tradisce la corporeità del sostantivo; spiritualizza, disincarna, è poeticistico. Ma è anche associato al contrasto luce-buio, rivelazione-tenebra. L'ombra è un portato della carne, dice Dante.” (La nota si legge nell'*Introduzione* a Simone Weil, *L'ombra e la grazia*, cit., pp. V-VII: V).

mai, a differenza di altre analoghe esperienze poetico-religiose (come per esempio in Simone Weil) attraverso la purezza della logica.”⁶⁰⁶

La scrittura inquieta, sospesa tra l’ombra e la grazia, di Elsa Morante si misura con il fantasma sapienziale e teologico della scrittura di Simone Weil, con “il rigore intellettuale, l’impersonalità, la freddezza, l’enciclopedismo, quell’aria di onniscienza infallibile e impassibile che circola nei *Cahiers*, la limpidezza siderale, la semplicità, la modestia con cui Simone Weil applica i procedimenti della meccanica ai fatti della psicologia e della storia.”⁶⁰⁷ Il modello di rigore intellettuale, di incrollabile consequenzialità che organizza e rende estremistica la religiosità di Simone Weil, si innesta in modo conflittuale sulla tendenza della Morante a contaminare la scrittura con l’impurità di elementi non solo biografici, ma più propriamente *biologici*, tanto da “lasciare che gli orli della creazione letteraria combacino coi fatti e i bisogni della fisiologia.”⁶⁰⁸

L’angoscia dell’influenza, il rapporto contrastato con l’antigrafo, “impone una scelta: dalla contemplazione all’azione, e dalla letteratura (dal romanzo) alla filosofia e alla scienza.”⁶⁰⁹

La Morante sente una necessità di ibridazione delle strategie conoscitive che le permetta un salto metariflessivo e saggistico, cerca volontariamente di ancorare l’immaginazione a una struttura di pensiero, di agganciarla a un’attitudine razionalistica. Tuttavia la potenza

⁶⁰⁶ Cesare Garboli, *La pesanteur*, in Id., *Storie di seduzione*, Einaudi, Torino 2005, pp. 143-152: 147. Il saggio è stato pubblicato per la prima volta come prefazione a Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Adelphi, Milano 1987; poi ripreso in Cesare Garboli, *Scritti servili*, Einaudi, Torino 1989, pp. 149-164, col titolo *Saggi di Elsa*. Sulle tracce del pensiero di Simone Weil nella narrativa di Elsa Morante cfr. Ilaria Splendorini, *De la “grâce” et de la “pesanteur”. Les métaphores animalières dans “La Storia” et “Aracoeli” d’Elsa Morante*, “Italiæ”, 12, 2008, pp. 319-341. Per integrare il punto di vista tutto “interno” di Garboli e confrontarlo con le acquisizioni critiche più recenti, a proposito di Elsa Morante si può vedere: *L’amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di Daniele Morante, con la collaborazione di Giuliana Zagra, Einaudi, Torino 2012; *Un altro mondo. Omaggio a Elsa Morante 1912-2012*, a cura di Antonio Motta, Istituto d’istruzione secondaria superiore Pietro Giannone – Centro documentazione Leonardo Sciascia – Archivio del Novecento, San Marco in Lamis 2012, “Il Giannone”, 10, 19-20; *Morante, un secolo: 100 anni dalla nascita di Elsa*, a cura di Elisabetta Rasy, numero monografico di “Nuovi Argomenti”, 57 (2012); Giovanna Rosa, *Elsa Morante*, il Mulino, Bologna 2013; Francesca Giuntoli Liverani, *Elsa Morante. L’ultimo romanzo possibile*, Liguori, Napoli 2008; Roberto Salsano, *Elsa Morante: riflessioni sul romanzo*, “Critica letteraria”, 3, 2006, pp. 535-543; Concetta D’Angeli, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Carocci, Roma 2003; Hanna Serkowska, *Uscire da una camera delle favole. I romanzi di Elsa Morante*, Kraków, Rabid 2002; Elio Gioanola, *Elsa Morante e la storia*, “Esperienze letterarie”, 4, 2002, pp. 41-57; Alfonso Berardinelli, *Il sogno della cattedrale. Elsa Morante e il romanzo come archetipo*, “Narrativa”, 17, 2000, pp. 15-26; Marco Bardini, *Morante Elsa, italiana, di professione poeta*, Nistri-Lischi, Pisa 1999; Stefania Lucamante, *Elsa Morante e l’eredità proustiana*, Cadmo, Fiesole 1998; *Cahiers Elsa Morante 2*, a cura di Nico Orengo e Tjuna Notarbartolo, Sottotraccia, Salerno 1995; Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, il Saggiatore, Milano 1995; *Per Elsa Morante*, atti del Convegno, Perugia 15-16 gennaio 1993, a cura di Giorgio Agamben, Linea d’Ombra, Milano 1993; *Cahiers Elsa Morante*, a cura di Jean-Noël Schifano e Tjuna Notarbartolo, Esi, Napoli 1993. Utili, seppure scritti in una situazione di prossimità analoga a quella garboliana, gli interventi sulla Morante di Goffredo Fofi, in *Pasqua di maggio. Un diario pessimista*, Marietti, Genova 1989.

⁶⁰⁷ Ivi, pp. 147-148.

⁶⁰⁸ Ivi, p. 150.

⁶⁰⁹ Cesare Garboli, *Premessa*, in Id., *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Adelphi, Milano 1995., pp. 19-25: 21. Il testo è stato pubblicato per la prima volta in Elsa Morante, *Opere complete*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Mondadori, Milano 1990, II, pp. 1651-1658.

di trasfigurazione della sua scrittura sembra trattenerla al di qua, e insieme trasportarla al di là, del saggio, almeno nella sua accezione di “genere” per il quale Berardinelli ha tentato una definizione e una sistemazione tipologica, citata da Garboli.⁶¹⁰ “Elsa era tutta nell’immaginario. La sua grande passione per la realtà si spiega anche con l’impossibilità, in lei, di trovare una resistenza, un limite alla finzione. Sarebbe stata una saggista se si fosse interrogata su questa cedevolezza, da dove proveniva e perché; e se avesse costruito la realtà, qualunque realtà, come un edificio di congetture; o avesse cercato di leggerla nei suoi romanzi come dentro un globo di vetro.”⁶¹¹

Se la temperatura incandescente della sua scrittura non permette alla Morante di far solidificare la forma autoanalitica del saggio, e la *pesantezza* non basta a sabotare la *grazia*, sarà il suo interlocutore, Garboli, a *chiudere* con le domande e la metariflessione del saggista il bordo della scrittura lasciato aperto, esposto, dalla scrittrice. Escludendo per la Morante il destino del saggista, Garboli lo assume su di sé, e formula indirettamente una definizione di quello che progressivamente si afferma come il suo genere elettivo, il saggio appunto, confrontandosi anche, non senza agonismo, con le formulazioni teoriche e classificatorie che intorno al genere cominciano a disporsi.

2. Già in uno degli interventi inclusi nel suo primo libro, *La stanza separata*, Garboli parla della prefazione di Geno Pampaloni a una raccolta di opere di Moravia⁶¹² come di “un bell’esempio del punto ‘caldo’ nel quale un critico si trasforma in saggista.” Ovvero un esempio di come “un lettore possa inventare quello che uno scrittore è, citando se stesso e centrando con precisione il bersaglio altrui.” La personalità moraviana è tanto più delineata quanto più la sua realtà passa attraverso la lente del critico, viene filtrata da un’altra scrittura, che arriva alla comprensione attraverso una “superiore capacità di immedesimazione”, una “eterna virtù mimetica”. Non ha poi troppa importanza, per Garboli, che questo tipo di riscrittura consegni un “Moravia perfettamente ridipinto, messo insieme musivamente con elementi tutti probabili”. È fuorviante chiedersi se il Moravia di Pampaloni sia *vero* o *finto*, realistico o deformato, il livello di somiglianza del ritratto critico è dato dall’intensità della trasfigurazione, che attraverso l’illuminazione sempre parziale prodotta dalla scrittura dà luce ad alcuni tratti, mentre ne lascia scientemente altri

⁶¹⁰ Garboli fa riferimento al saggio di Alfonso Berardinelli, *La critica come saggistica*, pubblicato in Id., Costanzo Di Girolamo, Franco Brioschi, *La ragione critica*, Einaudi, Torino 1986, per il quale cfr. *supra* l’introduzione.

⁶¹¹ Cesare Garboli, *La pesantezza*, cit., p. 152.

⁶¹² Si tratta del primo volume, nel quale compaiono *Gli indifferenti* e *Le ambizioni sbagliate*, delle *Opere* di Moravia curate nel 1967 da Geno Pampaloni per i Classici Bompiani.

nell'ombra: "ai veri critici, Pampaloni lo sa benissimo, non piace la verità, ma il mistero."⁶¹³

Il saggio mette in discussione i confini tra scrittura primaria e scrittura secondaria, se è vero che il critico e lo scrittore, "diverse incarnazioni dello spirito, ci vengono incontro e colloquiano di noi, della vita, della storia, della società, del futuro, con gesti ampi e solenni." Garboli indugia con qualche ironia nella descrizione di una contemporanea *Scuola d'Atene* letteraria (come "classico", infatti, Pampaloni rilegge Moravia accanto a se stesso), ma l'implicazione segreta di questa intimità dello scrittore e del critico, "facce di una stessa medaglia, personaggi di uno stesso copione, figure di un gioco che trascende noi e loro",⁶¹⁴ è l'ambiguità stessa che alligna nella radice interrata della scrittura, e non interessa soltanto il critico, perché contagia anche l'invenzione: la letteratura, proprio come la critica, è sempre secondaria, perché il testo di primo livello è sempre la vita.

La critica di Garboli, allora, si configura come una ricerca continua delle forme di "intertestualità tra vita e letteratura",⁶¹⁵ insegue "l'analogia, o meglio l'isomorfismo, fra il processo con cui si realizza il destino di una vita e il processo, in certo modo predestinato, con cui nasce e si sviluppa un testo."⁶¹⁶ L'esplorazione di questa analogia, l'interrogazione inquieta sulle possibilità di un isomorfismo tra natura e cultura è per Adorno il contenuto nascosto di ogni saggio, che cerca di spezzare il "cieco nesso naturale" che è all'origine del mito, allo stesso tempo rivelando come la cultura sia originariamente inscritta nel mondo e nelle sue forme: "maggiore è l'energia con la quale il saggio sospende il concetto di una realtà prima e si rifiuta di ricavare dalla natura i fili della cultura, maggiore sarà anche la radicalità con la quale esso riconosce l'essenza naturale della cultura stessa."⁶¹⁷

3. Il saggio è la pratica ibrida che rappresenta la "culturalità" dell'atto creativo, e dà forma alla sua condizione derivativa e riflessiva. "Creare non è creare, è leggere", scrive Cesare Garboli sovrapponendo il *metodo* creativo di Marcel Proust e il *metodo* critico di Roberto Longhi, e introducendo così all'interrogativo fondamentale col quale egli interroga

⁶¹³ Cesare Garboli, *Moravia come classico*, in Id., *La stanza separata*, Mondadori, Milano 1969, pp. 222-227: 223-224. Il testo è stato pubblicato per la prima volta, col titolo *Non piace la realtà ma il mistero*, in "La Fiera letteraria", XLIII, 1, 4 gennaio 1968, pp. 19-20.

⁶¹⁴ Ivi, p. 224.

⁶¹⁵ Cesare Garboli, *Romanzi e progetti*, in Id., *Pianura proibita*, Adelphi, Milano 2002, pp. 61-66: 65. Il testo è stato pubblicato, col titolo *La Capria sul trampolino*, su "la Repubblica" del 18 gennaio 1991, in occasione della pubblicazione della raccolta di saggi di Raffaele La Capria, *Letteratura e salti mortali*, Mondadori, Milano 1991.

⁶¹⁶ Cesare Garboli, *Storie di scartafacci*, in Id., *Pianura proibita*, cit., pp. 67-78: 68. Il testo è stato pubblicato per la prima volta, col titolo *Ma la poesia è interessante?*, su "La Rivista dei libri", I, 8, novembre 1991, in risposta a un articolo pubblicato a settembre da Silvio Perrella sullo stesso periodico, e dedicato a Calvino editore.

⁶¹⁷ Theodor W. Adorno, *Il saggio come forma*, in Id., *Note per la letteratura*, introduzione di Sergio Givone, Einaudi, Torino 2012, pp. 3-26: 21.

costantemente la critica, sempre divisa, e oscillante, tra primario e secondario, tra scienza e letteratura, tra distanza oggettiva e prossimità collaborativa.⁶¹⁸ Le pratiche della comprensione si esercitano attraverso il *medium* linguistico, esattamente lo stesso di cui sono fatti gli oggetti della loro analisi. Per comprendere la critica ha bisogno di esprimersi, ma la sua vocazione espressiva non è libera e *assoluta*: il critico si esprime attraverso un pre-testo, crea solo leggendo.

Significativamente uno dei saggi di Garboli su Longhi trascorre, passando attraverso diverse riscritture, da un titolo, *Longhi lettore*, al suo simmetrico, *Longhi scrittore*.⁶¹⁹ La lettura/scrittura di Longhi è una duplice unità, è una forma di appropriazione, di conquista che produce un “equivalente letterario” dell’opera, scritto da Longhi collocandosi “dal punto di vista del quadro come se il dipinto che gli sta sotto gli occhi potesse essere ridipinto una seconda volta attraverso la letteratura.”⁶²⁰ Viceversa, e in modo complementare, “non si possono ‘leggere’ i quadri, senza essere issofatto degli scrittori. È il quadro a produrre lo scrittore, nel momento in cui lo scrittore costituisce linguisticamente il quadro.”⁶²¹

La critica di Longhi partecipa della metafora della *traduzione*, che ancora è una forma di creazione vincolata, una scrittura che “si apre a una finalità, a un servizio, a un valore diverso dalle proprie parole; non è documento di se stessa, ma di un’altra realtà; non si apre a quell’ignoto verso il quale s’inoltra il destino di ogni letteratura, ma conduce

⁶¹⁸ “Di che cosa c’è bisogno perché un’esigenza critica diventi un’espressione originale e una creazione letteraria? E di che cosa c’è bisogno perché, al contrario, un’esigenza critica si mantenga di proposito dentro i confini della ricerca scientifica? Il grado di fusione è lo stesso? La temperatura alla quale si sviluppa un critico-scrittore è la stessa alla quale si formano i critici-scienziati? Il nostro secolo è stato sempre molto incerto su quale delle due reazioni preferire, e non ha mai scelto con vera decisione tra l’arbitrio della letteratura e la legittimità della scienza.” (Cesare Garboli, *Longhi scrittore*, in Id., *Pianura proibita*, cit., pp. 11-25: 11-12).

⁶¹⁹ La critica di Longhi, per la sua unicità metodologica e stilistica, e anche in quanto ricerca che si muove tra due *media*, rende particolarmente evidente la posizione di frontiera che, più o meno scopertamente, è sempre della critica: “Longhi è uno scrittore posseduto da un tirannico bisogno di espressione letteraria, un bisogno simile a un demone, ma, per qualche misteriosa dannazione, questo demone non si manifesta se non in presenza dei fatti figurativi, dei quadri. E la stranezza non finisce qui. Longhi è uno storico dell’arte che per leggere, interpretare, studiare la pittura fa appello alla letteratura come se la letteratura fosse una scienza. Questo è il vero scandalo. Vocazione letteraria e metodo dello scienziato diventano due funzioni complementari: se manca l’una, manca anche l’altro. E come può la letteratura, che si fonda sull’originalità e sull’arbitrio, sulla fantasia e sul capriccio, coincidere con la scienza?” (Ivi, p. 13). *Longhi lettore* è il titolo, scelto da Gianfranco Contini, dell’intervento di Garboli al Convegno internazionale *Roberto Longhi nella cultura del suo tempo*, Firenze 25-28 settembre 1980, poi pubblicato su “Paragone-Arte”, XXXI, 367, settembre 1980, pp. 3-22. In questa versione, e con questo titolo, viene raccolto in *Storie di seduzione*, Einaudi, Torino 2005, pp. 155-171. La versione rivista e intitolata *Longhi scrittore*, raccolta in *Pianura proibita*, è una riscrittura allestita per una conferenza longhiana tenuta da Garboli al Louvre nel gennaio 1993. Gli atti del Convegno fiorentino sono stati poi raccolti nel volume *L’arte di scrivere sull’arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di Giovanni Previtali, Editori Riuniti, Roma 1982.

⁶²⁰ Cesare Garboli, *Longhi scrittore*, cit., p. 15.

⁶²¹ Cesare Garboli, *Longhi lettore*, cit., p. 160.

all'intelligenza storica di un testo.”⁶²² In quanto traduttore intermediale, che trasferisce la fisicità del linguaggio figurativo in una rappresentazione mentale veicolata dalla convenzione dei segni, il critico della specie longhiana è un *ipertraduttore*, “un traduttore di primo grado, perché decifra un messaggio e lo ricodifica; e un traduttore di secondo grado, perché sostituisce la comunicazione all'espressione e costituisce linguisticamente il quadro.” Nella critica di Longhi “la fisicità delle immagini viene attraversata dalla mente, rivelata a se stessa; ma nello stesso tempo resta e si conserva intatto nelle parole il fascino muto e eloquente dell'originario messaggio figurativo.”⁶²³ L'interpretazione è un testo *sovrascritto* che persegue la trasparenza della propria struttura linguistica, a beneficio della visibilità della struttura sottostante.

La scrittura, strumento della memoria, sempre declinato al passato, si misura con la perpetua *presentificazione* agita dall'arte figurativa: il dipinto è un oggetto che attraversa la storia, un frammento di passato continuamente attualizzato, in quanto sempre percepito al presente e nel presente. La scrittura letteraria nel Novecento, sollecitata dallo statuto della lettura come funzione della creatività, diventa un'operazione, analoga all'*ekphrasis*, di trascrizione mentale del reale, che deve essere “scoperto” e *letto* come un'opera d'arte, ovvero come, secondo la convenzione culturale che isola e astrae il fatto estetico, un “oggetto in cui tutte le domande si dissolvono e si riformano, e dove si riassume il senso e il non senso di tutto”.⁶²⁴

L'opera d'arte è un fatto già iscritto nel vissuto, che la scrittura arriva a inquadrare, rendendolo *presente* e significativo. L'assimilazione della creazione alle pratiche della comprensione e dell'interpretazione complica e riformula i rapporti tra critica e letteratura, tra scrittura e scienza, in una nuova reciprocità che è tutta nella dissolvenza incrociata che emerge dalla sovrapposizione, agita da Garboli, di Longhi e Proust: Longhi, come Proust, segue il “principio linguistico che ‘dire una cosa è dire a che cosa somiglia’, con la differenza che la direzione di marcia viene invertita. Proust traduce il volto di una morente in una scultura rugosa, e Longhi traduce le facce di pietra rugosa chiamando regolarmente in causa qualcosa di simile a una grand-mère amata e morente.”⁶²⁵

⁶²² Cesare Garboli, *Longhi scrittore*, cit., p. 16.

⁶²³ Ivi, p. 19.

⁶²⁴ Ivi, p. 24.

⁶²⁵ Ivi, p. 25. Sulla “funzione Proust” che influenza parte della critica italiana nel Novecento, e sull'assunzione del “metodo” conoscitivo della *Recherche* come modello della ricerca critica cfr. Paolo Gervasi, *Ricerca della creazione. La critica italiana e la funzione Proust*, in *Letteratura e scienze cognitive: teorie e analisi*, cit., pp. 95-109. Una rivelazione proustiana visita Natalia Ginzburg nel momento in cui mette mano al suo *Lessico familiare*: “i romanzi sono già scritti; per farli esistere, per dare loro la forma, il corpo, bisogna ‘strumentarli’; fare uscire la musica dall'aria (la forma dal blocco), e sottrarre, sottrarre, non finire mai di sottrarre, togliendo

La stessa continua circolazione e “ricambio d’ossigeno” tra mondo reale e mondo scritto, che si fronteggiano in una competizione “nichilistica” entro la quale uno cerca di annullare l’altro, informa la critica di Cesare Garboli, programmaticamente ibrida e affidata al saggio come forma di frontiera tra letteratura e scienza, tra creazione e riproduzione, lettura e scrittura. Il saggio è una forma che si divincola dal metodo scientifico di semplificazione e modellizzazione “di una realtà antagonistica e polverizzata in tante monadi”, per distruggere “l’illusione che il mondo sia semplice, e, in fondo, pur esso logico, un’illusione quanto mai atta a difendere il mero esistente.”⁶²⁶ Tuttavia il saggio non è propriamente un genere antiscientifico: anzi è proprio il metodo necessario a leggere/scrivere la discontinuità introdotta nelle rappresentazioni del reale dalla scienza, in quanto afferma “inconsciamente e in maniera non teorica, il bisogno di annullare anche nel procedimento concreto dello spirito le pretese, teoricamente ormai superate, di completezza e di continuità.”⁶²⁷

4. Nell’*Avvertenza* che apre *La stanza separata* Garboli si presenta collocando fuori dallo spazio dell’istituzione letteraria il baricentro del proprio interesse per le “cose scritte”: “più dei libri mi hanno sempre interessato, almeno in passato, le persone. Più della ‘letteratura’, tutto quello che la letteratura nasconde e rivela.” Secondo un atteggiamento ermeneutico al quale consegue la necessità di far coincidere la critica col gesto di “togliere ai libri la loro maschera, la loro empia e sacerdotale veste di attori.”⁶²⁸

Smascherata nelle sue pretese di autonomia e di absolutezza, la letteratura nel Novecento si misura con la propria inappartenenza al mondo della vita, con un’assenza che è il buco nero nel quale precipitano tutte le sue petizioni di *realtà*. E proprio nel rifiuto dell’alternativa disgiuntiva tra letteratura e vita, e nella consapevolezza di una impossibile conciliazione tra queste due polarità, irreperibili in natura allo stato puro, si precisa l’interesse saggistico preventivamente dichiarato da Garboli: “forse non mi’interessavano le persone, quanto il mistero ch’esse detengono, sole al mondo: il rapporto tra l’essere e il fare, o, che è lo stesso, tra il non-essere e il fare. Il rapporto tra le persone e le loro ‘opere’, tra le persone e il loro equivalente oggettivo.” Istallandosi in questa “zona franca, ma

al vissuto la farina, il fior fiore, la vocalità, il brusio, il rumore della vita che cammina. Il romanzo è frutto di privazione. Non si tratta di scriverlo, di raccontare una storia, ma di ‘leggerla’.” (Cesare Garboli, *Natalia Ginzburg. Opere*, in Id., *Storie di seduzione*, cit., pp. 51-78: 69. Pubblicato per la prima volta come prefazione a Natalia Ginzburg, *Opere*, raccolte e ordinate dall’autore, 2 voll., Mondadori, Milano 1986-1987; poi raccolto in Cesare Garboli, *Scritti servili*, cit., pp. 93-133).

⁶²⁶ Theodor W. Adorno, *Il saggio come forma*, cit., p. 16.

⁶²⁷ Ivi, p. 21.

⁶²⁸ Cesare Garboli, *Avvertenza*, in Id., *La stanza separata*, cit., pp. IX-XXVII: IX.

brumosa e indelimitabile” di incubazione dell’opera, per raccontare il processo che “stacca” la scrittura dalla vita, “la critica smette d’essere ‘critica’, e diventa finalmente, odiosamente, ‘letteratura’”,⁶²⁹ ovvero una “operazione creativa”, analoga all’operazione letteraria di estrazione dei significati dal mondo, di fronte alla quale peraltro il saggista, proprio come di fronte alla letteratura primaria, si arresta, arretra di nuovo verso l’informe, verso la sterilità dell’esistenza, preso da “uno spavento, una tristezza, come da figlio diventare padre.”⁶³⁰

Scrivere è un combattimento tra il desiderio di bloccare il tempo, di sottrarre l’esistenza alla sua volgare continuità e ineluttabilità, e la necessità di costruire, di *fare*, di aggiungere materia alle inerzie del reale. Scrivere è *creare*, e allo stesso tempo è un’operazione che compete con la vita, che la sfida e le si oppone. Tra l’immaterialità atemporale dello scrivere e la storicità inerziale dello *scritto* si apre un terzo elemento, vivo e cruento, la *scrittura*: “Se lo scrivere è religioso, e lo scritto è laico, la scrittura si divide nella sua essenza soffrendo di partorire una realtà allogena, assurda e impertinente, che continuamente mischiata alla ‘vita’ non si adatta ad amalgamarsi con essa così come il mercurio si sospende e si dissocia dal contatto della stupida acqua. Chi non soffre di scrivere, chi non paga a *questa* dialettica, *non scrive*.”⁶³¹

Garboli assume da Barthes il concetto di *écriture* come spazio della frontiera e dell’ibridazione, come gesto metamorfico nel quale si rifondono le tensioni e si dissolvono le distinzioni: tra critica e letteratura, e in generale tra le diverse tipologie discorsive. Ma per un attimo sembra che la *scrittura* per Garboli sia perfino il luogo della impossibile conciliazione, del sempre perseguito incontro tra la vita e il suo contrario. Se la finzione è l’atto di uccisione del reale (appunto perché *blocca* la vita), la scrittura (si potrebbe dire: il saggio) tiene fluida la relazione, seppure dentro una inesauribile conflittualità: “tra l’inchiostro e la morte c’è un accordo di sostanze omogenee, mentre tra lo scrivere e la vita c’è un rapporto dialettico e furibondo, un’autentica zuffa, una reciproca allergia.”⁶³² La scrittura sposta l’attenzione sul processo, cercando di sabotare il prodotto: enfatizza il dinamismo dello scrivere contro la chiusura paralizzante dello scritto. Concependosi come lo spazio di mediazione tra la cultura e l’esistenza, misurando quindi la distanza delle parole dalle cose, la scrittura scopre la dimensione della sua irrimediabile secondarietà.⁶³³

⁶²⁹ Ivi, p. XVII.

⁶³⁰ Ivi, p. XVIII.

⁶³¹ Ivi, p. XX.

⁶³² Ibid.

⁶³³ “Scrivere diventa ‘riscrivere’, virgolettare il già detto, gestire la scrittura, manipolarla, amministrarla. Appena prendiamo la penna, o battiamo sui tasti, citiamo le nostre stesse parole. Non produciamo ‘cose’, ma
238

Di fronte a questa pervasiva inautenticità della scrittura, di fronte al “duro enigma per cui appena si comincia a scrivere si comincia anche a mentire, a mettere in scena bugie”⁶³⁴ Garboli non si arrende alla *deriva*, non aderisce alle mitologie apocalittiche del labirinto e della ripetizione: spinge la sua indagine un passo piú in là, esplora il buio nel quale la creazione non si è ancora compiuta, sosta nel regno incerto della potenzialità, guidato dall’idea che “niente è piú sacro di ciò che non è stato ancora redento dallo stile, non ancora raggiunto dall’intelligenza.”⁶³⁵ In questa sua esplorazione gli capita di scrivere sui margini dell’opera di uno scrittore, come per prolungarla, come per segnare il punto in cui la chiusura dello scritto non tiene, per segnalare la fessura attraverso la quale la vita continua a insinuarsi nella *natura morta* della letteratura. Là dove lo scrittore ha lasciato aperto uno spiraglio, lí si colloca il critico, e lí edifica la sua dimora provvisoria (il suo libro).

5. Nel 1969, nello stesso anno de *La stanza separata*, Garboli pubblica su “Paragone” il testo di una conferenza tenuta a Bruxelles, dal titolo *Où va la critique?*, nel quale tenta di spiegare le forme novecentesche di ibridazione e convergenza tra pratica critica e scrittura letteraria riconducendole a una sorta di “stanchezza” del mondo e delle sue possibilità creative.⁶³⁶ Nell’Occidente che accarezza la seduzione funerea della fine della storia, proclamata con la miopia di chi ha impedito che nel resto del mondo la storia cominciasse, è diventato impossibile “fare”, *poiein*, ovvero creare.⁶³⁷ Si possono soltanto subire processi storici

simboli a catena, e piú cerchiamo di essere letterali, di guardare dal centro degli oggetti, piú i nostri prodotti si trasformano in altrettante metafore. Le cose che scriviamo non sono né simboli né cose, ma vapori, fantasmi dotati di materia nodosa, dura e brutale.” (Ivi, p. XXIV).

⁶³⁴ Ivi, p. XXVI.

⁶³⁵ Ivi, p. XXVII.

⁶³⁶ “En un mot, ce qui nous a quitté c’est le sens de l’histoire, l’idée du ‘poiein’, du faire et du créer, du diriger et produire notre vie. Cette idée du faire a été d’antan une idée active, humaniste, florentine et italienne, pour devenir plus tard, sous un œil différent, une idée superbe et romantique. Actuellement cette idée ne nous satisfait guère; aujourd’hui un artiste ne peut plus se placer du côté de ceux qui font l’histoire, il peut se placer seulement du côté de ceux qui la subissent. Il arrive donc que l’artiste devienne ‘critique’: il n’ajend pas, il voit. Son activité créatrice, pour être cohérente avec elle-même, prends le semblance de la passivité et de la negation.” (Cesare Garboli, *Où va la critique?*, “Paragone-Letteratura”, XX, 238, dicembre 1969, pp. 120-123: 122. È il testo di una relazione tenuta al convegno di Bruxelles dedicato alla letteratura italiana contemporanea, articolato in tre giornate, dal 6 al 9 ottobre 1969, dedicate rispettivamente a *Realismo e neo-realismo*, *Nuove correnti*, *Le vie della critica*).

⁶³⁷ È celebre, se non altro per il violento dibattito che ha suscitato, il libro di Francis Fukuyama *La fine della storia e l’ultimo uomo*, traduzione di Delfo Ceni, Rizzoli, Milano 1992. Un libro, e un dibattito, che arrivano alla fine del secolo a sintetizzare tensioni e interrogativi sicuramente attivi “accanto” all’attività critica di Garboli, decisamente permeabile, pur nella diffidenza verso le risposte, a tutte le domande che attraversano la cultura “postmoderna”. Va detto in ogni caso che riguardo alla “fine della creatività” Garboli in seguito sfumerà le sue posizioni, rifiutando sempre l’appiattimento integrale della scrittura sulla funzione critica. Scriverà nel 1995: “Non mi piegherò mai a quell’idea oggi tanto diffusa e propagata che l’arte sia morta e il critico sia il solo successore e il solo possibile continuatore del vecchio artista ormai cadavere. Figurarsi. In tutte le teorie letterarie che si vestono a lutto e non perdono mai occasione di recitare il loro de profundis sulla creatività perduta non si trova mai niente di nuovo; si tratta quasi sempre, tout simplement, di cretinerie.” (Cesare

ingovernabili e impossibili da sintetizzare. E quindi ricorrere, per decifrare la nebulosa nella quale gli scambi simbolici sono immersi, e sulla quale sono incapaci di sollevarsi, al momento negativo dell'intelligenza, all'attività conoscitiva, la critica, che mostra il "vuoto" della conoscenza, la sua dinamica e produttiva impossibilità.⁶³⁸

Lo statuto strutturalmente secondario del saggio del resto *critica* con la sua stessa esistenza la concezione sorgiva e assoluta della creatività, rappresenta un dispositivo in grado di mostrare *in atto* il "concetto critico che nega che l'uomo sia un creatore e che alcunché di umano sia creazione. Riferendosi sempre a cose già fatte, il saggio non si presenta mai come creazione né cerca qualcosa di onnicomprensivo, la cui totalità sia analoga a quella della creazione." Il quoziente di creatività del saggio si esprime nell'elaborazione di una forma che rompe l'illusione ottica della distanza prospettica tra primario e secondario, e non accredita il luogo comune che proclama l'autonomia epistemologica dell'invenzione. Il saggio persegue "la totalità del non totale", "una totalità che neppure come forma propugna la tesi da essa respinta sul piano del contenuto: quella dell'identità di pensiero e cosa."⁶³⁹

All'alternativa secca tra critica e letteratura, tra ripetizione e creazione, Garboli preferisce opporre la "terza via" dell'*interprete*, del lettore che si appropria di un testo e lo *esegue* "come fa un pianista quando trasforma i suoni e i segni dello spartito pieno di note che ha sotto gli occhi o nella memoria, rendendo a tutti accessibile la musica."⁶⁴⁰ Mentre il romanziere

Garboli, *Al lettore*, in Id., *Il gioco segreto*, cit., p. 14). Le forme di ibridazione e di prossimità tra critica e letteratura percorse da Garboli (e inseguite qui) hanno un significato, come si spera di dimostrare, irriducibile alla banale identificazione e indifferenziazione di critico e scrittore, alla riproduzione della mitologia estetizzante del "critico come artista".

⁶³⁸ Più che rivendicare la natura creativa della critica le affermazioni di Garboli vanno nella direzione di un riconoscimento della critica come "indagine sui limiti della conoscenza", e come opera che include "in se stessa la propria negazione." È nella coscienza della negatività che critica e arte, nel Novecento, cominciano a convergere e a somigliarsi, ovvero nella "coscienza che l'oggetto che doveva essere appreso ha eluso, alla fine, la conoscenza". La critica rivendica la consapevolezza del negativo come "il proprio carattere specifico." La *quête* della critica, come quella dell'arte tardomoderna, "non consiste nel ritrovare il proprio oggetto, ma nell'assicurare le condizioni della sua inaccessibilità." La critica vive sulla faglia originaria che ha spaccato in due la cultura occidentale, separando poesia e filosofia, parola poetica e parola pensante, rappresentazione e conoscenza. Innescando la tensione verso un impossibile statuto unitario del discorso, la critica "non rappresenta né conosce, ma conosce la rappresentazione. All'appropriazione senza coscienza e alla coscienza senza godimento, la critica oppone il godimento di ciò che non può essere posseduto e il possesso di ciò che non può essere goduto." Con la concezione della critica che Giorgio Agamben enuncia nella *Prefazione* al suo *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977, pp. XI-XVI, Garboli condivide anche il *topos* fondamentale, la *stanza separata* che per i poeti del '200 è "il nucleo essenziale della loro poesia, perché esso custodiva, insieme a tutti gli elementi formali della canzone, quel *joi d'amor* che essi affidavano come unico oggetto alla poesia." Dove il *luogo* è pensato "non come qualcosa di spaziale, ma come qualcosa di più originario dello spazio; forse, secondo il suggerimento di Platone, come una pura differenza, cui compete tuttavia il potere di far sí che 'ciò che non è, in un certo senso sia e ciò che è, a sua volta, in un certo senso non sia'." (Ivi, pp. XIII e XVI).

⁶³⁹ Theodor W. Adorno, *Il saggio come forma*, cit., p. 19.

⁶⁴⁰ Cesare Garboli, *Pianura proibita*, in Id., *Pianura proibita*, cit., pp. 164-178: 166. Prolusione ai corsi della Facoltà d'Architettura dell'Università di Parma per l'anno accademico 2001-2002, letta il 19 ottobre 2001 e

“inventa il mondo dal mondo”, e il critico “inventa i libri dai libri”,⁶⁴¹ Garboli, in quanto interprete, identifica il proprio lavoro con la sfumatura, il gesto di mediazione che agisce nel momento in cui la prima invenzione si riversa nella seconda, e viceversa, quando una porzione di mondo viene ritagliata per farsi libro e il libro viene *ritradotto* per essere ricondotto nel mondo. Nei libri che contribuisce ad assemblare, circoscrivendo una porzione del *continuum* dei discorsi e offrendole compattezza concettuale, il critico occulta la propria firma, la nasconde nella firma di un altro autore, esercita la propria creatività sotto copertura, nella garanzia dell’anonimato. Compone opere che sono “concrezioni di una realtà andata perduta, che chiede di esistere e di rinascere sotto le mani di un esecutore e di un editore.”⁶⁴²

La forma del saggio si struttura come un romanzo di idee, come un’invenzione il cui contenuto è lo sviluppo dei processi cognitivi, la cui trama è data dal susseguirsi dei “fatti” del pensiero: “per un vero autore di saggi le idee non hanno oggetto, partono dal nulla e raccontano se stesse”, ingaggiano con i fantasmi dell’immaginario una competizione per chi riesce a estorcere al mondo una attribuzione di realtà, *avvengono* collocandosi in una concatenazione narrativa: “ci sono idee principali e secondarie come i personaggi dei romanzi; idee che sbucano all’improvviso a metà capitolo e idee che ti seguono da lontano come squali; quelle che si attorcigliano silenziose tra i cespugli e strisciano senza mai fine, e quelle che ti piombano addosso lasciandoti senza fiato. Non ci sono idee senza la loro durata; senza la storia drammatica, romanzesca, sotterranea del tempo impiegato a produrle.”⁶⁴³

La riflessione sul saggio come romanzo di idee, come punto di convergenza e di fusione tra paradigma critico e paradigma narrativo, come luogo nel quale la definizione della *realtà* è sempre il frutto di una elaborazione retorica e mentale, pone il problema del rapporto tra verità e finzione, tra fattuale e virtuale, e si innesta su una delle domande che ha segnato in profondità la “condizione postmoderna”: si può *dire* il reale? Esiste una realtà referenziale

pubblicata dall’Università degli Studi di Parma in tiratura numerata, con tavole inedite di Carlo Mattioli e prefazione di Ivo Iori.

⁶⁴¹ Ivi, p. 168.

⁶⁴² Ivi, p. 177.

⁶⁴³ Cesare Garboli, *Romanzi e progetti*, cit., p. 64. Introducendo la traduzione italiana della *Vie de Molière* di Ramon Fernandez (*Molière, o l'essenza del comico*, prefazione di Cesare Garboli, traduzione dal francese di Anna Rosso Cattabiani, Rusconi, Milano 1980) Garboli definisce *romanzesca* questa biografia critica, senza per questo annetterla al campo della finzione: “Romanzesco, avventuroso è nel Fernandez critico il succedersi delle idee; il viaggio intellettuale che esse percorrono, e la sinuosità della loro scia; e soprattutto l’intreccio singolare, che è poi l’assunto e l’illusione del libro, per cui ogni idea sembra formarsi, nascere e rimbalzare spontaneamente dall’oggettività e dai dati di una vita reale mentre poi questa vita viene ricostruita, organizzata e ricucita non da un biografo ma da un critico.” (Cesare Garboli, *Vita di Molière*, in Id., *Storie di seduzione*, cit., pp. 270-284: 270).

al di fuori della rete dei discorsi? Esiste, e si può ricostruire oggettivamente, il passato, oppure la ricostruzione linguistica inevitabilmente altera e *ricrea* i fatti? “Nessuno”, commenta Garboli, “avrebbe pensato che la storiografia potesse usurpare, raccontandola, la realtà; oggi si tende a far coincidere il lavoro dello storico con l’organizzazione di strutture narrative perfettamente legali che non raccontano nulla, nella loro autonomia, al di fuori dell’avventura del linguaggio in cui sono scritte. Da disciplina in odore di scienza, la storiografia ha cominciato a denunciare, per mezzo dei propri legali rappresentanti, la propria mancanza di fondatezza.”⁶⁴⁴

Di fronte alla riduzione della storia a retorica, provocatoriamente proposta negli Stati Uniti dallo storico Hayden White, e contro la quale si sono battuti Arnaldo Momigliano e, sulle sue tracce, Carlo Ginzburg, Garboli vacilla.⁶⁴⁵ Rifiuta di aderire alle mode ermeneutiche, e non dubita che sia possibile un accertamento “indiziario” dei fatti, una verifica scrupolosa dei documenti. E quindi che sia perseguibile la ricostruzione, fondata su dati certi, di una *verità storica*. Una verità che però “non è ancora, e non è mai, il vissuto a cui diamo nome di

⁶⁴⁴ Cesare Garboli, *Anniversario*, in Id., *Falbalas*, cit., pp. 147-151: 149. Il saggio è stato pubblicato, col titolo *Alessandro il Grande*, su “l’Unità” del 6 gennaio 1985 in occasione del secondo centenario della nascita di Alessandro Manzoni.

⁶⁴⁵ Cfr. Arnaldo Momigliano, *Sui fondamenti della storia antica*, Einaudi, Torino 1984, e in particolare il saggio *La retorica della storia e la storia della retorica: sui tropi di Hayden White*, pubblicato per la prima volta in inglese nel 1981 su “Comparative criticism”. Nelle note a *Pianura proibita* Garboli fa risalire a Roland Barthes, ascrivendone quindi la genesi al campo letterario, la riduzione della storia a retorica, facendo riferimento in particolare a due sezioni de *Il brusio della lingua: Dalla scienza alla letteratura e Dalla storia al reale*. L’ondata “neoscettica” sollevata dalla ricezione della riflessione di Barthes viene sintetizzata negli Stati Uniti dal lavoro di Hayden White, il quale ha individuato nella scrittura un filtro retorico e narrativo che media le rappresentazioni degli eventi e indebolisce le pretese di obiettività delle ricostruzioni storiografiche. La forma è un “contenuto” che interagisce con il contenuto dei materiali e dei documenti, organizzandoli e orientandone la ricezione. Il discorso si può trasferire integralmente alla critica: in quanto veicolata dalla scrittura la pratica critica interferisce con il “fatto” (in questo caso a sua volta linguistico) che analizza, e le strategie retoriche del critico determinano una sua coimplicazione nei materiali e nei processi formali di cui si occupa: l’interpretazione trasforma il testo in un nuovo testo che è la critica. I libri principali di Hayden White hanno sollevato polemiche aspre e violente reazioni nel dibattito storiografico: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, London-Baltimore 1973 (trad. it. *Retorica e storia*, traduzione di Pasquale Vitulano, Guida, Napoli 1978); *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, The Johns Hopkins University Press, London-Baltimore 1978; *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, The Johns Hopkins University Press, London-Baltimore 1987; *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Hopkins, Baltimore 1999. In traduzione italiana si può leggere anche una raccolta di saggi tratti dai diversi libri di White: *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di Edoardo Tortarolo, Carocci, Roma 2006. Su White si può vedere il saggio di Roberto Dami, *I tropi della storia. La narrazione nella teoria della storiografia di Hayden White*, presentazione di Guido Clemente, Franco Angeli, Milano 1994. Garboli segnala inoltre il saggio di Antonella Tarpino, *Raccontare storie. La narrazione del tempo nella storiografia*, pubblicato su “Quaderni piacentini” nel 1984, e della stessa Tarpino il libro *Sentimenti del passato. La dimensione esistenziale del lavoro storico*, La Nuova Italia, Firenze 1997. Per quanto riguarda Carlo Ginzburg, oltre ai già citati *Introduzione e Ancora su Aristotele e la storia*, in Id., *Rapporti di forza*, cit., pp. 13-67, Garboli nella stessa nota segnala la postfazione al libro di Natalie Zamon Davis, *Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento*, Einaudi, Torino 1984; e il saggio *Unus testis. Lo sterminio degli ebrei e il principio di realtà*, in “Quaderni storici”, 1992, traduzione della relazione tenuta nell’aprile del 1990 col titolo *Just One Witness* al convegno UCLA di Los Angeles sul tema *The Extermination of the Jews and the Limits of the Representations*; la versione italiana è ora accolta in Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 205-224.

Storia, e che nella Storia non fa che andare perduto.”⁶⁴⁶ La “referenzialità del passato” sfugge all’infinito: “sotto l’aspetto del ‘vissuto’, il passato non esiste e non è raccontabile”, e “la rappresentazione di ciò che è accaduto non è diversa da una rappresentazione immaginaria.”⁶⁴⁷

Garboli “salta” all’indietro gli scetticismi postmoderni e li supera risalendo alle inquietudini proto-esistenzialistiche di Renato Serra, col quale afferma l’assoluta irriducibilità del reale alle forme della sua rappresentazione, o della sua *trascrizione*.⁶⁴⁸ La singolarità, l’infinita individualità *microstorica* dei fatti sfugge alla ricostruzione filologica, si può soltanto ricreare con un atto inventivo, comprendere attraverso il potenziale conoscitivo della “messa in forma”, supportata dalle funzioni cognitive dell’organizzazione narrativa, che struttura i dati irrelati dell’esperienza attribuendo loro ordine e senso.⁶⁴⁹

⁶⁴⁶ Cesare Garboli, *Anniversario*, cit., p. 150.

⁶⁴⁷ Ibid.

⁶⁴⁸ Scrive Renato Serra nella sua celebre professione di *antistoricismo*, concepita osservando *La partenza di un gruppo di soldati per la Libia*: “C’è della gente che s’immagina in buona fede che un documento possa essere un’espressione della realtà; come se un documento potesse esprimere qualcosa di diverso da *se stesso*. L’uomo che opera è *un fatto*. E l’uomo che racconta è *un altro fatto*. Anche il racconto è una volontà; una creazione, che ha in sé la sua ragione e il suo scopo. L’uomo che racconta, opera: su chi lo sta a sentire, su se stesso, sul passato, sull’avvenire. Ogni testimonianza testimonia soltanto di se stessa; del proprio momento; della propria origine; del proprio fine, e di nient’altro. È un fatto che s’aggiunge ad altri fatti, nella serie infinita. *Opus superadditum operi*.” (Renato Serra, *Partenza di un gruppo di soldati per la Libia*, in *Scritti di Renato Serra*, a cura di Giuseppe De Robertis e Alfredo Grilli, Le Monnier, Firenze 1958, II, pp. 523-534: 532-533 (lo scritto rimane inedito fino al 30 novembre 1923, quando appare su “La Stampa”. Significativa è poi la sua ripresa ne “Il Baretti”, la rivista fondata da Piero Gobetti, nell’agosto 1927, quando però Gobetti è già morto). L’impossibilità di davvero *conoscere* la storia, per Garboli che legge Serra, è il meccanismo di difesa sul quale si fonda la sopravvivenza dell’umanità. “La memoria, le narrazioni storiche, la cronologia, le tradizioni, i libri, i documenti, le fittizie categorie culturali in cui sistemiamo il passato ci forniscono un principio di realtà lacunoso e incompleto, che ci permette di vivere e organizzare la nostra vita. Ma più ancora della memoria è necessario alla nostra esperienza di vivi non l’oblio del passato, ma la sua inconoscibilità. È un regalo della provvidenza che ci venga risparmiato di conoscere nella sua realtà la vita vissuta da tutte le generazioni anteriori alla nostra. Succederebbe in caso contrario quello che pensano i libri di Primo Levi. Come accettare di vivere, una volta visto e sperimentato coi propri occhi che cos’è la Storia?” (Cesare Garboli, *Note ai testi*, in Id., *Pianura proibita*, cit., p. 209). Per quanto riguarda Renato Serra si può vedere la *Bibliografia su Renato Serra 1909-2005*, a cura di Dino Pieri, saggio introduttivo di Marino Biondi, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2005, da integrare ora, in relazione agli aspetti discussi qui, con: Cristina Terrile, *Nel segno del “pathos”. Considerazioni sulla critica in margine alla “polemica carducciana”*, “Esperienze letterarie”, 2, 2011, pp. 71-84; Dario Pontuale, *Un letterato dissidente: Renato Serra*, “Esperienze letterarie”, 4, 2009, pp. 49-52; Marino Biondi, *Renato Serra e la forma-saggio nella cultura italiana. Appunti e riflessioni*, “Il lettore di provincia”, 129, 2007, pp. 3-30; Fausto Curi, *Il “mondo innumerevole” e il “mondo dove niente si perde”. Fenomenicità e noumenicità nel pensiero di Renato Serra*, “Il lettore di provincia”, 125, 2006, pp. 7-25 (il saggio apre un fascicolo monografico interamente dedicato a Renato Serra). Tra i saggi e le ricostruzioni anteriori al 2005, sono utili per un quadro diacronico della ricezione di Serra: *Lettere in pace e in guerra*, prefazione di Geno Pampaloni, a cura di Milva Maria Cappellini, Arago, Torino 2000; Ezio Raimondi, *Un europeo di provincia: Renato Serra*, il Mulino, Bologna 1993; *Tra provincia ed Europa. Renato Serra e il problema dell’intellettuale moderno*, a cura di Fausto Curi, il Mulino, Bologna 1984; Antonietta Acciani, *Renato Serra. Contributo alla storia dell’intellettuale senza qualità*, De Donato, Bari 1976; Giovanni Pacchiano, *Renato Serra*, La Nuova Italia, Firenze 1974; Cesare Angelini, *Notizia di Renato Serra*, Rebellato, Padova 1968; Ezio Raimondi, *Il lettore di provincia. Renato Serra*, Le Monnier, Firenze 1964.

⁶⁴⁹ A parziale smentita dello scetticismo di Garboli, le pratiche storiografiche che sono andate sotto l’etichetta di “microstoria”, sviluppate soprattutto a partire dalle ricerche di Carlo Ginzburg, sono riuscite a far convergere le potenzialità conoscitive del paradigma narrativo, fondato su strategie cognitive individualizzanti, il rigore della verifica fattuale e filologica e, nei casi più felici, le esigenze generalizzanti

Con un'immagine manzoniana, ovvero riconducibile proprio allo scrittore italiano che più ha riflettuto sulla reciprocità impossibile tra storia e romanzo, tra fatti reali e invenzione, Garboli tenta di esemplificare il problema ermeneutico della fatale sovrapposizione di interpretazione e immaginazione. Commemorando il bicentenario della nascita dello scrittore, Garboli parla del ricordo di una fotografia che ritrae Manzoni sulla spiaggia di Viareggio, continuamente convocata nella memoria ma mai ritrovata, materialmente, nella realtà effettuale. Una foto il cui soggetto condensa il cortocircuito, il paradosso della distanza incommensurabile tra la Storia e la galassia delle storie individuali, tra gli spazi ideali della cultura e i luoghi familiari, prossimi, in cui il racconto storico si polverizza a contatto con le dimensioni del quotidiano. Un'immagine che si carica di significati speculativi, fino a diventare appunto un'invenzione, una scena creata dalla mente per supportare un'interpretazione: "l'intollerabilità della foto nasceva dalla compresenza di due messaggi: la vanità e la totalità, lo spessore e l'illusione della Storia. Al punto che a volte, della scomparsa di questa foto introvabile, mi rassegnò a dare una spiegazione secondo logica. Forse sono stati questi pensieri a scattare, nel ricordo, una foto che non esiste."⁶⁵⁰

della storiografia, che oltre a raccontare deve anche *spiegare* i fatti, e ricondurre il significato del particolare entro un orizzonte, se non universale, almeno condiviso e replicabile. Oltre agli interventi di Ginzburg già citati si può vedere, per un bilancio riassuntivo, il saggio *Microstoria: due o tre cose che so di lei*, raccolto ne *Il filo e le tracce*, cit., pp. 241-269. Tutti i saggi di questa, al momento, ultima raccolta ginzburghiana, e in modo particolare il già citato *Unus testis*, dedicato alla memoria di Primo Levi, contengono, come denuncia anche la terna del sottotitolo, una tensione implicita alla valorizzazione della funzione conoscitiva delle pratiche microstoriche, e alla verifica del loro valore documentario, in opposizione alla deriva "retoricista". Il *finto*, al limite, è una strategia conoscitiva che, anziché invalidare e confondere le distinzioni tra *vero* e *falso*, serve allo storico per costruire dispositivi di *verifica* e *falsificazione*.

⁶⁵⁰ Cesare Garboli, *Anniversario*, cit., p. 151.

1. Il 14 ottobre del 1927 Umberto Saba scrive a Giacomo Debenedetti per raccontargli un suo sogno, nel quale il critico è il protagonista di una metamorfosi: “tu ti trasformavi, senza alcuna mia meraviglia, in un bellissimo cavallo bianco, sopra il quale io salivo, e quello immediatamente si alzava a volo.” Al racconto del sogno Saba fa seguire immediatamente l’analisi e la spiegazione: la trasformazione, e il volo congiunto, “viene probabilmente dal fatto che quel giorno che ti ho scritto invitandoti a stampare i tuoi articoli di critica, fra i quali quello su di me, ho fatto questo pensiero: basta che Giacomino non creda che io desideri che egli stampi questi articoli piú nel mio che nel suo interesse: quasi che mi facesse da cavallo, che è un modo di dire quando uno vuol usare a suo vantaggio dell’opera di un altro.”⁶⁵¹

L’alata figura mitologica prodotta dall’inconscio di Saba allegorizza il dispositivo ibrido autore/critico, dà forma visibile ed emblematica alla *pseudocouple* entro la quale lo scrittore e l’interprete *fuzionano* insieme, scattano come componenti di un solo congegno. Il rapporto elettivo e privilegiato tra Saba e Debenedetti è uno strumento di incubazione simultanea della poesia dell’uno e della critica dell’altro, che interagiscono in una verifica reciproca e precisano le rispettive fisionomie *aggiustandole* l’una nello specchio dell’altra. L’amicizia diventa un’alleanza culturale che riverbera sulle scelte stilistiche e poetiche di entrambi: per Debenedetti, in particolare, *fare coppia* con Saba significa scegliere una precisa opzione di poetica che implica, nello snodo degli anni Trenta, l’approfondirsi della distanza da Montale, col quale pure aveva condiviso gli esordi.⁶⁵² Ma l’immagine dell’ippogrifo metà poeta e metà critico interessa qui soprattutto come emblema delle interazioni tra critica e letteratura che maturano già all’inizio del Novecento, determinando l’incorporazione dei due discorsi in un organismo integrato. Elaborazione e valutazione dell’opera avvengono in uno spazio unificato, segnato da profonde contiguità: lo spazio dell’incontro fisico, biografico, tra autore e critico, che implica spesso la condivisione di pezzi di esistenza; e lo spazio dell’incontro tra due scritture che si fronteggiano, dialogano, si sovrappongono.

Un esercizio della critica che si dispiega quasi esclusivamente in condizioni di stretta e implicata *prossimità* è esattamente il “metodo” di Cesare Garboli, la cui attenzione sembra attivarsi solo *in presenza* di un enigma esistenziale, e la cui scrittura non si applica all’opera

⁶⁵¹ Umberto Saba, *La spada d’amore. Lettere scelte 1902-1957*, a cura di Aldo Marcovecchio; presentazione di Giovanni Giudici, Mondadori, Milano 1983, pp. 92-94.

⁶⁵² Per una ricostruzione del “triangolo” critico-poetico che tiene insieme Saba, Debenedetti e Montale cfr. Paolo Gervasi, *Il romanzo del poeta come uomo*, in Id., *La forma dell’eresia*, cit., pp. 181-219.

come fatto compiuto e separato dall'autore, ma agisce sul momento aurorale in cui l'opera è ancora in potenza, affianca la letteratura nel suo primo manifestarsi, e poi nel suo espandersi, spesso simile a una creatura parassitaria, attraverso il tessuto di una vita. Ogni indagine critica in Garboli comincia con una biografia, con un tentativo di localizzare l'uomo "oltre" lo scrittore, o meglio: il nucleo di dolore che ha costretto l'uomo, quasi suo malgrado, a farsi scrittore. "Un omaggio a Saba", scrive Debenedetti non molto tempo dopo il sogno della metamorfosi, "dovrebbe aprirsi con una biografia di Saba. Egli è un uomo degno di biografia: la sua vita ha accenti indimenticabili ed è certamente la più autentica prefazione ai suoi versi."⁶⁵³ La biografia, pensata come un'introduzione alla poesia, assorbe gli umori dell'invenzione, trascorre in romanzo, e trasfigura il poeta in personaggio: se il critico diventa biografo, "allora il più dolorosamente interiore dei *suoi* 'racconti' sarà nato."⁶⁵⁴

Le biografie critiche di Garboli non si fondano sui dati anagrafici e sugli avvenimenti esteriori, ma sui fatti interiori e sulle emergenze della coscienza/pensiero. L'interesse di Garboli, lo ha denunciato egli stesso, si colloca nel punto che sta tra la biografia e l'opera, in quello stesso spazio in cui, quasi sempre, ha incontrato l'autore personalmente: lo ha guardato in faccia, ha ascoltato la sua voce. Un territorio del possibile in cui tutte le scritture sono ancora indifferenziate. E dove, sullo scrittore come sul critico, incombe il non-essere, l'opzione del nulla: il rischio che la parola non riesca a staccarsi dal fondo melmoso dal quale sempre proviene.

2. Garboli intitola *Vita di Parise* la propria reazione alla pubblicazione del Meridiano Mondadori dedicato alle opere complete dello scrittore veneto. Il titolo sottintende un interesse "strutturale" per le sovrapposizioni possibili tra il grafico di un'esistenza e l'andamento di un'opera, e l'esigenza di verificare "se, e fino a che punto, esistono delle analogie, degli 'isomorfismi' tra il comportamento e le linee di una vita (non solo la vita di un artista, come sapeva Vasari) e il comportamento formale di un testo letterario."

Il romanzo stesso, come genere che nasce nel tentativo di ricalcare *vita e opinioni* di individui ritratti a grandezza naturale, e dotati di stato civile, "segnala che siamo in presenza di elementi isotopici."⁶⁵⁵ La collana dei Meridiani, del resto, anziché offrire lo spettacolo

⁶⁵³ Giacomo Debenedetti, *Per Saba, ancora*, in Id., *Saggi*, cit., pp. 232-261: 233 (il saggio è stato pubblicato per la prima volta in "Solaria", III, 5, maggio 1928, pp. 37-59).

⁶⁵⁴ Ibid.

⁶⁵⁵ Cesare Garboli, *Vita di Parise*, in Id., *Pianura proibita*, cit., pp. 55-60: 55. L'articolo è stato pubblicato, col titolo *Parise, l'eterno forestiero*, su "la Repubblica-Mercurio" il 22 luglio del 1989, in occasione della pubblicazione del secondo volume delle opere complete di Parise per i Meridiani Mondadori. Garboli ha

compiuto delle *opere complete* di uno scrittore, o un'antologia dei pezzi migliori, si è trasformata nel tempo, complice la superfetazione degli apparati, in una complessa stratigrafia di tracce di scrittura, nell'esposizione di un laboratorio aperto al pubblico, "la grande sartoria, l'atelier dove l'opera di un autore si epifanizza, si rivela nella sua totalità, studiata, schizzata, sagomata al centro degli specchi con lo spillo fra le labbra, grazie a tanti gessetti indicatori." La rappresentazione della scrittura nella sua mobilità, nel suo dinamismo variantistico, nella sua estensione che costeggia la cronologia della vita, fa affiorare la sagoma dello scrittore, la sua "iconografia", lo schema sintetico della sua funzione: "l'autore campeggia in uno spazio esistenziale ma anche vagamente metafisico", secondo una riedizione del luogo comune dell'estetismo tardo ottocentesco, "la vita come arte", che nel tardo Novecento si aggiorna, avendo conosciuto "il dopo-Barthes e il dopo-semiologia", e diventa "(forse con meno cafoneria) la vita come testo."⁶⁵⁶

Del resto la vita di Parise si propone già come "un campione letterario: avventurosa, imprevedibile, capricciosa, ricca di modelli, inesausta nella sua sete di viaggio e di conoscenza", attraversata da un disordine "che non è altro che l'aspettarsi di una forma (tragica)". Nella vita dello scrittore si possono leggere "le linee confuse e intrecciate, le sinuosità, le bizzarrie, le scoperte, i tempi stretti o dilatati come capitoli che si aprono inattesi o aspettati", ricomposti e riorganizzati nell'immagine di un destino che si compie "con la coerenza stupefacente che possiedono non solo i testi letterari ma, nel loro decorso obbligato, i grandi equivalenti di un testo, le malattie."⁶⁵⁷ La catena analogica si estende al terzo termine dell'isotopia fondamentale: vita, scrittura e malattia (premessa della morte) sono tenute insieme, per Garboli, da uno strettissimo legame di reciproca necessità, come si vedrà meglio più avanti.

curato l'edizione postuma dell'ultimo romanzo di Goffredo Parise, *L'odore del sangue*, a cura di Cesare Garboli e Giacomo Magrini, Rizzoli, Milano 1997. Interessante la "confutazione" del giudizio garboliano sulle *Trenta poesie* di Parise tentata da Dalila Colucci, *Trenta poesie. Il Baedeker lirico di Goffredo Parise*, "Forum Italicum", 1, 2011, pp. 212-233. Della stessa studiosa si può vedere anche un'analisi della scrittura poetica di Parise condotta da una prospettiva cognitivista: "*La danzatrice greca*" di Goffredo Parise. *Indagini metapoetiche e metafore concettuali*, "Italianistica", 3, 2011, pp. 149-165. Tra i contributi critici più recenti su Parise si segnalano: Vito Santoro, *L'odore della vita. Studi su Goffredo Parise*, Quodlibet, Macerata 2009; Raffaele La Capria, *Caro Goffredo. Dedicato a Goffredo Parise*, minimum fax, Roma 2005; Silvio Perrella, *Fino a Salgarède. La scrittura nomade di Goffredo Parise*, Rizzoli, Milano 2003; Ilaria Crotti, *1955. Goffredo Parise reporter a Parigi*, Il Poligrafo, Padova 2002; *Goffredo Parise*, atti del Convegno di Venezia, 1995, a cura di Ilaria Crotti, Olschki, Firenze 1997. La sistemazione archivistica delle carte di Parise è descritta in *Archivio Parise. Le carte di una vita*, catalogo filologico-archivistico dei materiali documentari conservati presso il Centro di cultura Goffredo Parise di Ponte Piave, cura e introduzione di Manuella Brunetta, Canova, Treviso 1998.

⁶⁵⁶ Cesare Garboli, *Vita di Parise*, cit., p. 56.

⁶⁵⁷ Cesare Garboli, *Vita di Parise*, cit., pp. 56-57. Sulla storia della collana "I Meridiani" cfr. Patrizia Landi, *Come una Pléiade. Appunti per una storia dei "Meridiani"*, "Rivista di letteratura italiana", 3, 2003, pp. 89-124.

La ricerca degli isomorfismi tra le linee della vita e le forme del testo si presta ai fraintendimenti di un “biografismo volgare”, che tenta di collegare deterministicamente i fatti biografici che riguardano un autore e i fatti formali della sua opera. In opposizione a questo tipo di semplificazioni, tuttavia, ciò che interessa Garboli è capire “fino a che punto il destino di una vita si configuri e si presti a essere studiato *in analogia* col processo di formazione di un testo, o, se si preferisce, di un cristallo. Come il prodotto di una fatalità, di una necessità già scritta.”⁶⁵⁸ Non si tratta di indulgere al “melenso romanzare di certa critica”: si tratta piuttosto di “curiosare dentro il laboratorio, d’intrufolarsi nella bottega”, e di provare a verificare l’idea che “tra opera e autore si stenda una terra di nessuno, un continente sconosciuto che è il vero luogo da esplorare, qualcosa di simile a un ‘testo dentro il testo’: fantasmi inafferrabili, ma non meno oggettivi, forse, del ‘testo in sé’.”⁶⁵⁹ La relazione tra l’esistenza dello scrittore e la sua opera è già una storia, un “segno” che contiene un significato da interpretare.

La possibilità stessa di concepire delle biografie, delle *vite scritte*, più o meno trasfigurate, più o meno attendibili storicamente, “segnala che la vita si comporta, o può comportarsi, *come un testo*.” Secondo similarità di funzionamento, analogie, parallelismi che non determinano “connessione tra fatti esistenziali e processo creativo”. Che una vita possa essere letta significa innanzitutto che “può essere interpretata o, meglio ancora, ‘eseguita’.” E che “ogni vita è già scritta, nelle sue grandi linee non meno che nei suoi piccoli imprevisti”,⁶⁶⁰ può significare, al di là della formula estetizzante di Garboli, che le esistenze individuali subiscono la pressione “modellizzante” delle forme narrative che organizzano l’immaginario umano.

3. Rispondendo alla necessità di esplorare la terra di nessuno tra la vita e l’opera (che è a sua volta un testo, e più precisamente il testo del critico, lo spazio della sua scrittura), e allo stesso tempo di *eseguire*, raccontandole, le vite degli artisti che ha incontrato, Garboli scrive romanzi critici nei quali il critico è sempre uno dei protagonisti: dice *io* rivelando la propria presenza sui luoghi dell’opera, la propria posizione rispetto all’autore, il punto dal quale

⁶⁵⁸ Cesare Garboli, *Storie di scartafacci*, cit., p. 69.

⁶⁵⁹ Ivi, p. 76.

⁶⁶⁰ Ivi, pp. 76-77. A conferma della disponibilità delle biografie a lasciarsi organizzare secondo una logica testuale, Garboli legge la *Vie de Molière* di Ramon Fernandez come una “petizione di principio”: “le luci della biografia di Molière si accendono e si spengono secondo un ritmo che non è il disordine di una vita, ma l’ordine, il ritmo, la regia di un’intelligenza. Gli eventi, le sorprese, i colpi di scena e di fortuna che riempiono la carriera di un attore (e capocomico) fra il 1643 e il 1673, fra la nascita di Versailles e il primo splendore di Parigi nel mondo, non sono altro che i colpi di scena, i movimenti, le articolazioni, il ‘corpo’ dell’analisi di Fernandez.” (Cesare Garboli, *Vita di Molière*, cit., p. 272).

prende la parola. Colloca il proprio autoritratto in un angolo della “tela” che descrive, e spesso entra fisicamente sulla scena della ricognizione critica perché al suo movimento, alla sua esperienza, sono legate le possibilità della comprensione: “Entro nello studio di Mattioli, a Parma.”⁶⁶¹ Dentro lo studio, situandosi nell’atelier come in una spazializzazione della realtà mentale, una concretizzazione tridimensionale della creatività, il critico “misura” l’ambiente di lavoro del pittore, spia l’artista da sopra la spalla, osserva soprattutto la relazione tra l’artefice e l’opera, la distanza tra l’occhio e il quadro, e i movimenti della mano che la colma. Assiste al processo alchemico che porta la pittura a fagocitare l’intero universo, per sconsecrarlo e sconsecrarsi, per operare “una selezione del visibile che tende allo zero”. Finché nella tela che si oscura e diventa quasi uno specchio nero riaffiora il profilo dell’autore: “conoscere Mattioli è lo stesso che riconoscerlo dai suoi quadri – magro, di ruvide e poche parole, ma illuminato, tradito, a un tratto, dal fendente di un sorriso d’angelo che gioca, un sorriso che non ha età o ha l’età ignota del cielo.”⁶⁶² Nel lavoro di un pittore, e nell’analogia strutturale tra l’immagine del pittore e la superficie dei suoi quadri, Garboli metaforizza il proprio metodo, scopertamente longhiano, di *ipertraduttore*, di mediatore tra il linguaggio del mondo e il linguaggio dei segni.

Frequentando gli autori e le situazioni di vita che determinano le loro esperienze e precludono alle loro opere, Garboli registra movimenti interiori e rivelazioni, dettagli e indizi di un’esigenza d’espressione, costrizioni, impedimenti, conflitti; testimonianze raccolte spesso dalla viva voce dello scrittore, e quindi cariche di un accento, di una sfumatura, accompagnate da uno sguardo che le rende sintomatiche. “Un pomeriggio di tanti anni fa, non ricordo più per quale piega presa dalla conversazione (eravamo soli, seduti a un caffè) Elsa Morante sospirò.”⁶⁶³ Dal sospiro si genera la confessione, l’elaborazione di un’insoddisfazione e di un disagio che si trasferiscono nei movimenti della creatività. Dalla registrazione di un sospiro si genera, anche, il saggio, il racconto di un’esperienza di scrittura radicata nella fisiologia.

L’esistenza è un palinsesto nel quale si depositano le spie dell’operazione artistica, i residui della scrittura: il corpo dello scrittore viene inciso, *scritto* dal trascorrere dell’opera, segnato dal passaggio della creazione; subisce trasformazioni fisiche che si rendono disponibili alla lettura da parte del critico. La beatitudine dei primi libri di Elsa Morante, *Menzogna e*

⁶⁶¹ Cesare Garboli, *I ritratti di Mattioli*, in Id., *Falbalas*, cit., pp. 120-128: 123. Il testo nasce come prefazione a un volume miscelaneo in onore di Carlo Mattioli, dal titolo *Ritratti*, edito in 530 copie numerate, a cura di Ercole Camurani, Itinerari, Bologna 1982. La versione accolta in volume è integrata e aggiornata dall’autore utilizzando anche interventi successivi.

⁶⁶² Ivi, p. 127.

⁶⁶³ Cesare Garboli, *La pesanteur*, cit., p. 143.

sortilegio e *L'isola di Arturo*, lasciano una “traccia come visibile nella nebbia che sembrava regnare, sospesa e azzurrina (riflesso, sicuramente, della miopia) intorno alla sua persona aggrondata e al suo modo di sorridere, come da lontano.”⁶⁶⁴ Le storie della Morante si sviluppano in analogia con i “fenomeni patologici” che raccontano, “sentiti come misteriosi processi di trasformazione sui quali si fonda il principio stesso di ogni organismo romanzesco.”⁶⁶⁵ L’opera della Morante parla della metamorfosi, ed è attraversata da un metamorfosi che si compie a ogni libro, riflettendo nello specchio del testo, “tradotta in linguaggio romanzesco, la stupefacente metamorfosi fisiologica del suo Autore.”⁶⁶⁶ I due organismi, il libro e la vita, mutano trascinati da una enigmatica, sotterranea reciprocità.

4. Quando è chiamato a introdurre il Meridiano dedicato alle *Opere* di Natalia Ginzburg, Garboli comincia denunciando la familiarità “particolare, irregolare, insolita” che lo lega all’opera da descrivere, e lo immerge in un coinvolgimento personale che gli consente soltanto uno sguardo interno, un punto di vista implicato e *compromesso* “sui tratti formali, sui caratteri, sulle leggi di sviluppo in un sistema e in un percorso letterario; meglio, in una vocazione letteraria.” La prossimità che immette il critico nelle fibre stesse dell’opera, e lo rende un lettore non dell’organismo letterario sviluppato, ma del suo codice genetico, è “selvaggia e casuale come un rapporto di sangue”, e se trasferita sul piano critico determina un’operazione che ha in sé evidenti i propri “limiti, la miopia, l’ingiustizia, l’arbitrio, la prepotenza.”⁶⁶⁷

La lettura *consanguinea* che il critico fa dello scrittore rischia di essere allo stesso tempo, per eccesso di frequentazione, disattenta e invadente. E se un rapporto critico ravvicinato, fondato sulla contiguità, può far scaturire “dei lampi di cognizione, può far vedere meglio le cose, e, a un tratto, illuminare ciò che è nascosto”, allo stesso tempo può creare “interruzioni di corrente, aprire vuoti e lacune proprio dove ci sarebbe più bisogno d’intelligenza.”

L’autodenuncia di Garboli assume una severità apparentemente implacabile: “Lacunosa, frammentaria, arrogante, la conoscenza si fa intima e bugiarda.” Legame personale e interesse culturale si mischiano fino a farsi indistinguibili, rendendo impossibile stabilire se all’origine della reciprocità c’è un *primum* umano o intellettuale. Del resto la vita si confonde ai libri dei quali si nutre un legame di questo tipo, l’esperienza di fatti vissuti si

⁶⁶⁴ Ivi, pp. 148-149.

⁶⁶⁵ Cesare Garboli, *Al lettore*, in Id., *Il gioco segreto*, cit., pp. 11-17: 11.

⁶⁶⁶ Ivi, p. 12

⁶⁶⁷ Cesare Garboli, *Natalia Ginzburg. Opere*, cit., p. 53.

allinea alla memoria delle cose lette, fino al punto che “il ricordo di uno qualunque degli episodi di questi libri, il tempo che faceva quel giorno lungo il Tevere o i brutti quadri che vi dipingeva qualcuno, potrebbe riemergere a un tratto con la forza non dei fatti immaginari ma dei ricordi veri, come quegli oggetti che abbiamo sempre avuto sotto gli occhi in uno stesso punto e mai potremmo tollerare di non vederli là.”

L'indistinzione tra il profilo dello scrittore e la fisionomia della persona fa sí che “l'opera letteraria della Ginzburg non è per [Garboli] piú funzionale alla conoscenza di Natalia Ginzburg di quanto non lo sia il suono della sua voce nella cornetta del telefono o il suo modo di salire le scale.” Il baricentro dell'interesse che muove la frequentazione critica è esterno alla letteratura, “parte da un luogo imprecisato, indistinto, e attraversa la letteratura solo per sorpassarla.”⁶⁶⁸ Nel suo compiersi, l'attraversamento genera “un'ambigua trasfigurazione, un ricambio incessante tra i fatti esistenziali e la loro consacrazione, la loro riorganizzazione e ricognizione a livello letterario; la vita diventa il filtro, il paragone di se stessa.”⁶⁶⁹

Lo strabismo, o forse l'ipermetropia, che Garboli denuncia preventivamente come un limite, si trova non soltanto confermato dalla lettura critica, ma clamorosamente assunto come metodo: il punto di osservazione adottato da Garboli è smaccatamente privato, il critico è implicato, l'osservatore interagisce con il fenomeno osservato, e allo stesso tempo determina e subisce l'instabilità del sistema. La letteratura si innesta come un ricordo nelle atmosfere dell'infanzia, fornisce consistenza ai fantasmi dell'immaginario e sposta le vite reali nell'immaginazione fantasmatica: scivola “nell'ombra, nel brusio, nel chiacchierio, nel paragone della vita.”⁶⁷⁰ I ricordi del critico, soprattutto i piú personali e privati, quelli che discendono alla stessa profondità nella quale discende l'opera, sono trasformati in una narrazione ausiliaria, utilizzati per dare sostanza alle immaginazioni dello scrittore.

L'aderenza integrale tra scrittura ed esistenza non è soltanto una circostanza esteriore, ma contiene già il nucleo dell'interpretazione critica, è il fattore fondamentale di comprensione in quanto rivela lo schema delle forze attive nell'opera: Garboli attribuisce alla Ginzburg una “intelligenza fisiologica”, che presiede alla “trasformazione del tema fisiologico in corpo narrativo”: “l'incontro col mondo, l'ingresso nella vita, il mangiare, il partorire, il comporsi e l'evolversi del rapporto carnale con la realtà in un sistema contagioso di relazioni che hanno sede nel proprio corpo, è il tema dominante in tutta o quasi tutta la

⁶⁶⁸ Ivi, p. 54.

⁶⁶⁹ Ivi, p. 55.

⁶⁷⁰ Ivi, p. 58.

Ginzburg.⁶⁷¹ Il critico ha riportato la letteratura nella vita, ha confrontato la letteratura con le resistenze e i residui della *biografia*, non per trovarvi un principio di causazione, ma perché il significato dell'opera è esattamente un tentativo di “scrivere la vita”, di riprodurla nei suoi movimenti biologici.

Le opere della Ginzburg confermano agli occhi di Garboli l'esistenza di un'omologia, di un isomorfismo, tra lo svilupparsi dei bisogni e i desideri del corpo, tra la “storia” fisiologica dei corpi femminili, e lo sviluppo degli organismi narrativi o drammaturgici, il comporsi del corpo del racconto. E veicolano una strategia conoscitiva fondata su un “rapporto speculare tra l'oscurità del corpo e i processi intellettuali, tra le viscere e la loro rifrazione in altrettanti percorsi mentali”;⁶⁷² un rapporto che nella fase matura della scrittrice scopre il piacere di raccontarsi, di raccontare il funzionamento di questa intelligenza fisiologica, seguendo una svolta saggistica che impara ad “*adoperare* la fisiologia”, “adoperare la mente come le viscere”, nella consapevolezza che la conoscenza intellettuale è “lo specchio un po' annerito dove si riflette ciò che in quelle profondità, come sa ogni natura primitiva, è buio ma leggibile.” Il ripiegamento speculare, la riflessione della fisiologia su se stessa è già uno “strumento critico”:⁶⁷³ la coimplicazione di critica e creazione, avvinghiate l'una all'altra nella scrittura saggistica, si manifesta nel buio delle profondità biologiche, dove ogni sviluppo è potenziale, e dove ogni opera è “contaminata”.⁶⁷⁴

⁶⁷¹ Ivi, p. 59.

⁶⁷² Ivi, p. 60.

⁶⁷³ Ivi, p. 61. Garboli riconduce i tratti espressivi dell'opera della Ginzburg a una concezione “corporea” della creatività, legata alla specificità biologica e sociologica del corpo femminile. Un'idea che risuona nelle più recenti formulazioni critiche elaborate in una prospettiva di genere, o comunque legate al dibattito teorico sulla rappresentazione del corpo e della sessualità, e applicate anche alla scrittura di Natalia Ginzburg: cfr. James Michael Fortney, “*Con quel tipo lì.*” *Homosexual Characters in Natalia Ginzburg's Narrative Families*, “*Italica*”, 4, 2009, pp. 651-653; Teresa Picarazzi, *Maternal Desire. Natalia Ginzburg's Mothers, Daughters and Sisters*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison N.J. 2002; Angela M. Jeannet, Giuliana Sanguinetti Katz, *Natalia Ginzburg. A Voice of the 20th Century*, University of Toronto Press, Toronto 2000. A proposito dell'altra grande “differenza” incarnata da Natalia Ginzburg, cfr. Nadia Castronuovo, *Natalia Ginzburg: Jewishness as Moral Identity*, Troubador, Leicester 2010. Contributi importanti pubblicati recentemente sono anche: Domenico Scarpa, *Natalia Ginzburg: pour un portrait de la tribu*, traduit de l'italien par Marie-José Tramuta, préface de Rosetta Loy, Istituto italiano di cultura, Paris 2010; Rocco Scotellaro, *Ritratto di Natalia Ginzburg*, “*Forum Italicum*”, 2, 2003, pp. 528-529; Andrea Rondini, *Dalla voce alla parola. Competenze culturali e di lettura in “Lessico familiare” di Natalia Ginzburg*, “*Italianistica*”, 3, 2003, pp. 401-416; a proposito dei “silenzi” (espediente stilistico antilogocentrico tipico delle forma espressive “minori”, nel senso deleuziano) che punteggiano la narrativa di Natalia Ginzburg cfr. Ian Almond, *The Appalling Richness of Reticence. Silence in the Work of Natalia Ginzburg*, “*Italian Quarterly*”, 151-152, 2002, pp. 27-34.

⁶⁷⁴ Garboli definisce Natalia Ginzburg, più che un romanziere puro, una “ideologa del romanzo”, e questo proprio nella misura in cui il critico attribuisce “al saggismo, nell'opera della Ginzburg, un ruolo privilegiato. È nel saggismo che si esalta, a mio avviso, la creatività della Ginzburg in quanto pioniera, per così dire, dell'intelligenza femminile (così come, per intenderci, consideriamo Montaigne il pioniere, il classico involontario, nato dalla riflessione diretta sulla propria esperienza, dell'intelligenza moderna.” (Cesare Garboli, *Natalia Ginzburg. Opere*, cit., *Note*, p. 289). E ancora: “il Narratore puro si definisce nella Ginzburg come uno scrittore destinato a rileggersi. Dunque, un Narratore-Saggista.” (Cesare Garboli, *Cinque romanzi brevi*, in Id., *Storie di seduzione*, cit., pp. 79-85: 81. Il testo nasce come prefazione all'edizione tascabile di Natalia

252

5. Sfruttando la sua presenza sui luoghi della creazione Garboli fa esperienza di un testo “leggendolo non coi propri occhi ma con quelli di un altro”, secondo un’attitudine che ha una conseguenza simmetrica nella disponibilità a “prestare a un autore i propri occhi (di lettore, di critico) fino a sostituirsi indifferentemente a lui.” Questa reciprocità si inscrive nella diffusa, nella seconda metà del Novecento, vocazione culturale a lasciarsi “affascinare dal rapporto di specularità tra scrittura e lettura”, entro il quale alcuni particolari lettori, alcuni critici di prossimità e di frontiera, sviluppano “una disposizione mistica alla lettura per cui leggere è un dono di sé, un sacrificio, l’abbandono altruistico alla scrittura di un altro.”⁶⁷⁵

Il lettore collaborativo si insinua nell’oscurità che custodisce l’incubazione della creatività, ricava per sé uno spazio di co-gestazione dell’opera, a volte richiesto dall’autore, altre volte del tutto clandestino. Svolge un lavoro non istituzionalizzato che, al contrario dell’*editing*, sfugge alle articolazioni dell’industria culturale, per situarsi in “un luogo primitivo e antiquario, luciferino e pio; una terra di nessuno, una marca; il paese di frontiera [...] dove è necessario, per sopravvivere, un talento ozioso, dispersivo, ‘negativo’, finalizzato al piacere di un testo nella sua informe resistenza di embrione che gode solo di aspettare la vita.” Questo tipo di prossimità coproduttiva, lavoro “genetico” di lettura e copiatura creativa in quanto *infedele*, richiede “un’estrema sensibilità all’eterno e invincibile limite progettuale di ogni opera. Il piacere di leggere non ha più per oggetto il testo, ma il suo fantasma, la sua promessa. È un piacere immaginario, che si distrae dalla realtà del prodotto e gode della sua imperfezione.”⁶⁷⁶ Il critico cerca un punto di innesto sull’emergere della scrittura che si situa *prima* dell’opera, per osservare l’opera nella sua potenzialità, nell’approssimazione alla forma, e descriverla nella sua fluidità, quando non si è ancora separata dalla sostanza filmentosa dell’esistenza.

Il critico diventa testimone del processo creativo, può descrivere l’energia in movimento della scrittura perché materialmente l’ha vista svilupparsi: Garboli dedica alla genesi della poesia *In una casa vuota* di Vittorio Sereni un saggio nel quale la prossimità non solo genera

Ginzburg, *Cinque romanzi brevi*, Einaudi, Torino 1993). Su Natalia Ginzburg saggista si può vedere Andrea Rondini, *Un attimo di felicità. La critica letteraria di Natalia Ginzburg*, “Rivista di letteratura italiana”, 3, 2005, pp. 53-85.

⁶⁷⁵ Cesare Garboli, *Ricordo di Dessì*, in Id., *Falbalas*, cit., pp. 198-205: 198. Il saggio è stato pubblicato per la prima volta all’interno del volume *Il lume dei due occhi. G. Dessì: biografia e letteratura*, a cura di Sabino Caronia, Edizioni Periferia, Cosenza 1987, pp. 45-53. Le considerazioni di Garboli sono riferite a Niccolò Gallo, editore, lettore partecipativo, “scrittore fantasma” al quale le inclinazioni critiche di Garboli devono molto. Cfr. *Scritti letterari di Niccolò Gallo*, a cura di Ottavio Cecchi, Cesare Garboli e Gian Carlo Roscioni, Il Polifilo, Milano 1975.

⁶⁷⁶ Ivi, p. 199.

la spiegazione critica, ma è all'origine della creazione stessa. La poesia nasce in un luogo condiviso, fisicamente e metaforicamente, dal poeta e dal critico, che potrà scrivere: "quella poesia mi apparteneva".⁶⁷⁷ Il saggio che ricostruisce il farsi della poesia, le ragioni della sua forma e delle sue varianti, è a sua volta un racconto: due scritture si incontrano, e il movimento creativo del critico si colloca accanto al movimento creativo dello scrittore.

Sereni scrive *In una casa vuota* nella casa vuota di Garboli a Vado di Camaione.⁶⁷⁸ La fuga delle stanze che compare nella poesia, e il prato fiorito di ranuncoli e margherite, sono segni dell'immersione del poeta in uno spazio fisico, reale, subito trasfigurato in una condizione psichica. La casa favorisce l'irrompere della memoria, in quanto è "piena di presenze (non dico di voci) indecifrabili, ancora calda di una vita trapassata, ma non defunta, che sembra sempre sul punto di riaffacciarsi, o di 'ravvivarsi'".⁶⁷⁹ La testimonianza muta degli oggetti desueti e dimenticati fa dello spazio una reificazione del tempo, e *di stanza in stanza* è possibile attraversare, senza soluzione di continuità, e senza ordine, il succedersi delle generazioni, il sovrapporsi di ricordi pubblici e privati.

L'arca memoriale è esposta a una violenta interazione con l'ambiente, con il paesaggio, che fa della casa un "edificio metereopatico", una "costruzione infantile" che subisce gli agenti atmosferici, si fa invadere dagli elementi, "come avviene nelle imbarcazioni più che nelle fabbriche o nei corpi in muratura." Questa topografia insieme fisica e simbolica, questo "isolamento di nave in secca in mezzo alla campagna e alla terra", un "incastro che riproduce, in formato infimo, l'esposizione del globo alle vicende di qualunque corpo astrale", genera il "sortilegio da cui fu colpito Sereni: l'unità, di cui la casa è testimone, del tempo metereologico con quello orario, e, per estensione, con quello storico che spingiamo avanti insieme al vagone della nostra vita."

Il fluire interno, privato, delle ore e delle generazioni, bloccato nello stratificarsi degli oggetti, e la *riduzione* della storia alla metereologia determinano una "presentificazione del

⁶⁷⁷ Cesare Garboli, *September in the rain*, in Id., *Falbalas*, cit., pp. 211-223: 213. Il saggio è stato pubblicato per la prima volta su "Paragone-Letteratura", XXXIX, 456, febbraio 1988, pp. 17-30. Insieme ad altri scritti per i settant'anni di Franco Fortini compare, col titolo *In una casa vuota*, in *Tradizione traduzione società. Saggi per Franco Fortini*, a cura di Romano Luperini, Editori Riuniti, Roma 1989, pp. 165-176.

⁶⁷⁸ Ecco il testo definitivo: "Si ravvivassero mai. Sembrano ravvivarsi / di stanza in stanza, non si ravvivano / veramente mai in quest'aria di pioggia. Si è / ravvivata – io veggente di colpo nella lenta schiarita – / una ressa là fuori di margherite e ranuncoli. / Purché si avesse. // Purché si avesse una storia comunque / – e intanto Monaco di prima mattina sui giornali / ah meno male: c'era stato un accordo – / purché si avesse una storia squisita tra le svastiche / sotto la pioggia un settembre. // Oggi si è – e si è comunque male, / parte del male tu stesso tornino o no prato e sole coperti." In questa versione la poesia viene accolta in *Stella variabile*, Garzanti, Milano 1981. Ora si legge in Vittorio Sereni, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995, p. 190. Storia redazionale e varianti del testo vengono ripercorse nell'apparato critico, pp. 667-668.

⁶⁷⁹ Cesare Garboli, *September in the rain*, cit., p. 216.

tempo” che dissolve i grandi eventi pubblici e la loro gittata cronologica nei piccoli fatti momentanei, negli attimi immediatamente presenti: “Un giorno qualunque d’agosto si confonde col giorno d’estate d’Hiroshima, la primavera di Praga con l’arrivo degli Alleati e la scoperta dei Lager. Per questo Sereni può passare da una contemplazione oziosa al ricordo di un giorno del 1938, e da una casa ‘vuota’ a un colpo di sole in giardino: quella schiarita di ranuncoli non è che un *flash* deviato, il correlativo del patto di Monaco nei tempi torbidi della guerra imminente: ma l’accordo di Monaco, a sua volta, non è che il riflesso, l’effetto d’immagini attuali e lontane – ‘si ravvivassero mai’ – che Sereni, quella mattina, aveva proprio sotto gli occhi.”⁶⁸⁰

A favorire il cortocircuito temporale, si è visto, è l’accumulazione caotica degli oggetti nelle diverse stanze della casa, il catalogo di cose “ammucchiate senza ordine, senza nessun rispetto per la loro diversa qualità, e anche senza nessuna gerarchia affettiva.” Buone cose di pessimo gusto sulle quali staziona un velo di polvere, esiliate nel passato anche da un termine *ante quem* oltre il quale la casa ha interrotto le acquisizioni, e che coincide con il periodo nel quale affonda la radice stessa della poesia di Sereni, il nucleo esperienziale del suo dolore: “tutto quello che si stendeva davanti agli occhi di Sereni, in quel giorno del 1965, o 1966, i libri, i quadri, le foto, le sedie, il telefono, i posacenere, gli inchiostri, le penne, le carte assorbenti, testimoniava di un passato remoto che aveva corso per dei decenni fino al 1938, al ’39, al ’40, come a un traguardo al di là del quale la vita non proseguiva più, mentre si apriva, al suo posto, un vuoto.”⁶⁸¹

Il grumo memoriale affrontato, sciolto e ricomposto da Sereni, in particolare, si oggettivizza in una tela che ritrae al completo la famiglia Garboli, un quadro che esprime emblematicamente certe attitudini al *kitsch* familiare anni Venti e Trenta, riassumendo il colore e l’atmosfera di un’epoca. Ai volti giovani delle sorelle ritratte nel quadro Garboli riconduce con esattezza la genesi di un verso (“Si ravvivassero mai”), mentre l’eco della conversazione nata intorno al quadro si raggela negli interrogativi impliciti dei versi successivi, nella richiesta di senso, nel tentativo di recuperare e riattivare le storie bloccate di quei volti: “è alla conversazione che, come sempre, anche in quell’occasione si dirottò sul quadro e sul destino insaputo di tutte le altre facce imbalsamate dall’obbiettivo nei sorrisi d’epoca, che si riferisce la ‘veggenza’ del poeta, frustrata dalle mie risposte forse

⁶⁸⁰ Ivi, p. 218.

⁶⁸¹ Ivi, p. 219.

distratte e già rivolta, non senza accordo con la luce che gioca là tra gli ulivi, verso i propri ricordi e verso l'epifania dei ranuncoli.”⁶⁸²

La poesia viene ricollocata dal critico nella contingenza e nella casualità, nel contesto impuro della quotidianità, per restituirle la sua sostanza occasionale, e allo stesso tempo sottrarla alle tentazioni di astrazione dell'autore, alla sua tendenza a recidere le radici “fenomeniche” della poesia. Una tendenza visibile in alcuni aspetti della variantistica di Sereni, illuminati anch'essi dalla pervasività del dialogo critico-creativo, seppure in una forma obliqua e sotterranea, e in direzione apertamente contrastiva.

Il verso “september in the rain tra le svastiche dei tempi torbidi” di *In una casa vuota* diventa, nell'edizione definitiva di *Stella variabile*, pubblicata nel 1982, “sotto la pioggia di un settembre” (le svastiche si sono ritratte nel verso precedente). Una *diminuzione* che, commenta Garboli, fa pensare “che si tratti non di variante, ma di censura.”⁶⁸³

La prima lezione del verso, con la citazione della canzonetta sentimentale *September in the rain*, scritta da Harry Warren e Al Dubin, è stata pubblicata nel 1968 con la prima stesura della poesia sulla rivista (“semiclandestina”, dice Garboli) “Comma”, dove faceva già corpo, e quindi dispositivo ibrido, con un commento di Garboli. E proprio facendo riferimento alla citazione “pop” Garboli opponeva la traccia di poesia cantabile, innamorata, vitale che si può trovare in Sereni alla tradizione maggiore del Novecento intellettuale, teologico, metafisico. “Sereni parte proprio da queste ‘sensazioni’, da questa vulnerabilità sentimentale. Ieri gli piaceva *September in the rain*, oggi lo farebbe soffrire *Stranger in the night*.”⁶⁸⁴

Occultare il poeta che soffre ascoltando *September in the rain*, che rievoca il ricordo sentimentale di un vissuto irriflesso, di una quotidianità effimera, intrecciata alla tragedia della storia, significa per Sereni, a oltre un decennio dalla prima stesura, sovrascrivere il poeta delle sensazioni per accreditare il poeta del negativo, della ragione civile, della denuncia e della critica. La tensione tra questi due poeti che si susseguono e convivono in Sereni non si risolve mai, nonostante gli sforzi coscienti, a favore del tardo ideologo: il “poeta-reduce, dalla vita insabbiata e tagliata in due”, “anonimo e frammentario interprete della sua generazione e dei ‘tempi torbidi’”, sopravvive sempre nelle pieghe del

⁶⁸² Ivi, p. 220.

⁶⁸³ Ivi, p. 221.

⁶⁸⁴ Ivi, p. 222. Garboli si autocita riprendendo il suo commento originariamente apparso su “Comma”, IV, 4, 1968, p. 30, insieme alla poesia di Sereni, e poi pubblicato in Cesare Garboli, *In una casa vuota*, in Id., *La stanza separata*, cit., pp. 111-115: 114.

“diagnostico dei mali neo-industriali” e del “giudice intellettuale e civile di una società che non chiede altro che di essere denunciata.”

Riportando alla luce il contenuto di una rimozione il critico, antagonista complice, indica al poeta il punto in cui egli somiglia di più a se stesso e, a dispetto delle edizioni *ne varietur*, consiglia “a chi cerchi la chiave per forzare i segreti di un maestro così involontario di *trobar clus*, di non smettere mai di cercare, se il poeta l’ha tolto, dove si trovi occultato, in tutta l’opera di Sereni, e quali echi, quali risonanze sappia propagare il ritmo leggero, sincopato, ballabile di *September in the rain*. L’innocente lenocinio di questo motivetto non diminuisce l’opera di Sereni; al contrario, la legittima e la difende.”⁶⁸⁵ Sfruttando il suo punto di vista interno il critico è in grado di rivelare ciò che l’autore ha tentato di occultare, e di nascondersi, ricostruendo un profilo dell’opera forse meno netto e compiuto di quello ufficiale, ma più “vivo” e dinamico. Il critico risale a ritroso il processo creativo, per restituirne un equivalente narrativo: secondo il modello di ibridazione critico-letteraria che costituisce un metodo conoscitivo ricorrente in Garboli, e la strategia di *insinuazione* che gli permette di entrare dentro l’esistenza della scrittura (e dentro la scrittura dell’esistenza) altrui.

6. Applicando il suo “metodo” di penetrazione narrativa dell’esperienza letteraria Garboli ricostruisce il primo incontro avuto con Mario Soldati attraverso un racconto “a doppio fondo”, che contiene due storie, una nell’altra, e ha un protagonista segreto, sul modello di molti dei racconti di Soldati, ai quali deve anche il passo, e qualcosa dello stile, dei temi, delle atmosfere. Il rapporto mancato tra Garboli e Giangiacomo Feltrinelli, che occupa gran parte della narrazione, è l’ingombrante pretesto per far scivolare nel racconto il

⁶⁸⁵ Cesare Garboli, *September in the rain*, cit., p. 223. A margine delle considerazioni di Garboli si può notare che la ricorrenza metaforica del mese di settembre è una delle costanti tematiche che punteggiano il sistema della poesia di Sereni: cfr. Pierluigi Pellini, *Il matto di Bedero. Per un’interpretazione tematica della poesia di Sereni*, “Contemporanea”, 1, 2003, pp. 33-47. Su una possibile analogia strutturale tra la poesia di Sereni e la musica, con riferimento in particolare al jazz modale, cfr. Matteo Boero, *La grana della voce. Ritmo e intonazione negli “Strumenti umani”*, “Stilistica e metrica italiana”, 6, 2006, pp. 177-198. Tra i contributi più recenti sulla poesia di Sereni si segnalano: Francesca Southerden, *Landscape of Desire in the Poetry of Vittorio Sereni*, Oxford University Press, Oxford 2012; Elisa Donzelli, *Come lenta cometa. Traduzione e amicizia poetica tra Sereni e Char*, Arago, Torino 2009; Marcello Ciccuto, *Sereni, Corrente e il pensiero materiato in immagini*, Serra, Pisa-Roma 2009; Laura Barile, *Il passato che non passa. Le “poetiche provvisorie” di Vittorio Sereni*, Le Lettere, Firenze 2004; Fabio Moliterni, *Poesia e pensiero nell’opera di Giorgio Caproni e di Vittorio Sereni*, Pensa Multimedia, Lecce 2002; Francesca D’Alessandro, *L’opera poetica di Vittorio Sereni*, Vita e Pensiero, Milano 2001. Sulla situazione delle carte di Sereni cfr. Barbara Colli, *L’Archivio di Vittorio Sereni*, “Cartevive”, 2, 2000, pp. 35-41. Per quanto riguarda l’esperienza di Sereni come editore: Vittorio Sereni, *Occasioni di lettura. Le relazioni editoriali inedite (1948-1958)*, a cura di Francesca D’Alessandro, Arago, Torino 2011; Gian Carlo Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, il Saggiatore, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1999.

personaggio-Soldati, che appare, rumoroso e sfrontato, provocando un piccolo colpo di scena, e col suo intervento determina lo sviluppo e l'epilogo della storia.⁶⁸⁶

Il critico si ritrae nel racconto con discrezione, applicando la tecnica che altrove ha individuato come il piú soldatiano degli espedienti “narratologici”: “dire ‘io’ e trattarsi come una terza persona.”⁶⁸⁷ Soldati si prende gioco continuamente, nell'intero corso della sua storia di scrittore, della prima persona, tormentata istituzione novecentesca, labirinto e abisso, condanna e punto di fusione di tanta letteratura: “la sua curiosità non sembra rivolta all'io, ma alla sua estensione, alla strana, giocosa perversione per cui qualunque io è anche l'io di un altro”, secondo un modello di indagine “mimetica”, a specchio, che crea una simmetria con la posizione del critico, costretto a esercitare la “mostruosa umiltà di chi recita appassionatamente se stesso senza mai atteggiarsi, senza mai fingere di essere ciò che non è.”⁶⁸⁸

⁶⁸⁶ Cesare Garboli, *Com'è nata un'amicizia*, in Id., *Falbalas*, cit., pp. 157-169. Garboli racconta il naufragio di una sua possibile collaborazione con Feltrinelli, mediato dall'intervento di Soldati, che svela agli occhi di Garboli la natura inconsciamente “autoritaria” della passione di Feltrinelli, e una tendenza dispotica nella gestione dei rapporti lavorativi (e umani). Segretamente Feltrinelli ha pensato di affidare a Garboli la “liquidazione” del suo amico Bassani: anche su questa intenzione nascosta fa luce, seppure indirettamente, l'intervento anarchico e chiarificatore di Soldati. Il testo in realtà è stato concepito per una commemorazione della casa editrice Feltrinelli, e pubblicato per la prima volta, col titolo *Feltrinelli, trent'anni di cultura*, su “Paragone-Letteratura”, XXXVI, 426, agosto 1985, pp. 47-58. Garboli ha poi “riciclato” il racconto, per leggerlo, con il titolo *Com'è nata un'amicizia*, in occasione di una giornata di studi su Soldati, e quindi pubblicarlo nel volume *Mario Soldati*, in occasione della giornata di studio, Pavia 21 novembre 1986, a cura di Giuliana Callegari e Nuccio Lodato, Tipografia Popolare di Pavia 1986, pp. 61-72. Il titolo assunto dal testo nella miscellanea per Soldati e nella stesura definitiva per *Falbalas* “restituisce” al racconto il suo vero protagonista. In alcune sue pagine di diario Renata Discacciati ha descritto Garboli e Soldati a lavoro insieme per la realizzazione della trasmissione televisiva *A carte scoperte*: cfr. Renata Discacciati, *Pagine di diario. Mario Soldati e Cesare Garboli in Giappone e in Egitto*, “Paragone”, 69-71, 2007, pp. 164-169.

⁶⁸⁷ Cesare Garboli, *Racconti autobiografici*, in Id., *Storie di seduzione*, cit., pp. 221-230: 221. Il testo è stato pubblicato per la prima volta come prefazione a Mario Soldati, *Opere I. Racconti autobiografici*, Rizzoli, Milano 1991. Garboli avrebbe poi curato anche il volume dei *Romanzi brevi*, Rizzoli, Milano 1992. Le opere di Mario Soldati ora sono raccolte in: *America e altri amori. Diari e scritti di viaggio*, a cura e con un saggio introduttivo di Bruno Falchetto, Mondadori, Milano 2011; *Romanzi brevi e racconti*, a cura e con un saggio introduttivo di Bruno Falchetto, Mondadori, Milano 2009; *Romanzi*, a cura e con un saggio introduttivo di Bruno Falchetto, Mondadori, Milano 2006. Inquadrate da significativi apparati critico-filologici, sono importanti anche le riedizioni delle principali opere di Soldati pubblicate da Sellerio sotto la direzione di Salvatore Silvano Nigro: *Cinematografo. Racconti, ritratti, poesie, polemiche*, a cura di Domenico Scarpa, Sellerio, Palermo 2006; *Un viaggio a Lourdes*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Sellerio, Palermo 2006; *Il padre degli orfani*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Sellerio, Palermo 2006; *La giacca verde*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Sellerio, Palermo 2005; *La finestra*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Sellerio, Palermo 2005; *La verità sul caso Motta*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Sellerio, Palermo 2004; *Fuga in Italia*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Sellerio, Palermo 2004; *I racconti del maresciallo*, con una nota di Ermanno Paccagnini, Sellerio, Palermo 2004; *America primo amore*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Sellerio, Palermo 2003; *24 ore in uno studio cinematografico*, con una nota di Guido Davico Bonino, Sellerio, Palermo 2003. Per Mondadori è uscito anche *L'attore*, introduzione di Salvatore Silvano Nigro, nota al testo di Stefano Ghidinelli, Mondadori, Milano 2007. Altri contributi rilevanti alla critica soldatiana si trovano in: *Mario Soldati*, atti del Convegno “Toscano, bretelle e papillon”, a cura di Graziella Colotto, Agora, La Spezia 2003. Su Soldati “cinematografaro”: Emiliano Morreale, *Mario Soldati. Le carriere di un libertino*, Cineteca di Bologna, Le Mani, Recco 2006; Luca Malvasi, *Mario Soldati*, Il castoro cinema, Milano 1996.

⁶⁸⁸ Cesare Garboli, *Racconti autobiografici*, cit., p. 221.

La capacità di sdoppiarsi e oggettivarsi serve a Soldati per rappresentare letterariamente la psicomachia che lo abita, che è poi la lotta tra l'oscurità e la luce, tra il bene e il male, dove il male affonda la propria radice nel principio del piacere, e nella sfera carnale.⁶⁸⁹ Il critico, nella consueta posizione di prossimità, condividendo con lo scrittore momenti di "vita reale", gli rivela la fenomenologia dei suoi due io che si guardano, uno immerso in tutte le inquietudini del Novecento, l'altro a occupare la posizione del saggio gentiluomo ottocentesco, uno all'inferno e uno in paradiso, e ognuno a sognare i tormenti e le beatitudini dell'altro: "eravamo al telefono, e lo sentii prima trattenere il fiato, poi urlare di contentezza e quasi di felicità con la sua voce acuta, sempre acuta quando in gioco è la scoperta e la cognizione improvvisa di una verità fino a un momento prima solo saputa, solo intravista ma non chiara e precisa perché non condivisa da altri."⁶⁹⁰

La prodigalità dell'io, la sua disponibilità a diffrangersi per riprodurre la moltiplicazione degli stati interiori, è un fenomeno che attira il critico perché porta dispaeci dalla zona che fonda il suo interesse, nella quale prende corpo l'equivalenza che fa di un meccanismo psichico un congegno narrativo. La forma più incandescente di sdoppiamento, in questo senso, è proprio quella in cui l'io rappresentato, il personaggio narrato, si chiama Mario Soldati, e immerge se stesso in un universo finzionale: facendo, molto prima che la lettera diventasse genere diffuso e mitologizzata moda editoriale, *autofiction*. L'autofinzione di Soldati si impone come una metafora di quanto sempre è oggetto dell'attenzione critica di Garboli: il punto di innesto di un'esperienza reale del mondo sulla dimensione dell'immaginario. E la lacerazione, la dissociazione di "un io segreto ma pubblico, un io che parla come se tutti lo conoscessero e lo ascoltassero."⁶⁹¹

A contatto con Soldati Garboli riformula il suo tema fondamentale, la domanda continuamente ribadita, il sondaggio ripetuto su quella zona di inesistenza che sta tra la vita e l'opera: "che cosa sono i libri rispetto alla persona che li ha scritti?"⁶⁹² La domanda riaffiora nel momento doloroso in cui il critico si trova di fronte, letteralmente, come sempre *in presenza*, dal vivo, la decadenza fisica e intellettuale dello scrittore, quando la

⁶⁸⁹ Cfr. Luciano Parisi, *L'ossessione erotica in Mario Soldati*, "Giornale storico della letteratura italiana", 596, 2004, pp. 573-589; Nicola Gardini, *Das Homosexuelle in Soldati*, "Studi novecenteschi", 1, 2007, pp. 195-208.

⁶⁹⁰ Cesare Garboli, *Racconti autobiografici*, cit., p. 223.

⁶⁹¹ Ivi, p. 229.

⁶⁹² Cesare Garboli, *Leben und Werke*, in Id., *Pianura proibita*, cit., pp. 131-137: 132. Pubblicato per la prima volta, col titolo *Soldati: l'anima la carne i libri*, su "la Repubblica" il 16 luglio 1999, in occasione della morte di Soldati.

vecchiaia è scesa su Soldati “come un rapace a divorargli le facoltà intellettuali, la parola, la memoria, la mente.”⁶⁹³

Lo “svanire” dello scrittore che tenacemente ha creato continue omologie tra il proprio corpo e il corpo della narrazione, tra l’esistenza e l’immaginario, fino a diluire l’una nell’altro, suggerisce a Garboli un’affermazione radicale del significato e del valore della critica di prossimità: “una relazione di contemporaneità e di amicizia fra l’autore di un libro e il suo lettore introduce un elemento di giudizio che appartiene al presente, un supplemento d’informazione effimero quanto irripetibile, che nasce dalla reciprocità della presenza fisica nel mondo di colui che scrive e colui che legge.” Quando la relazione di prossimità è interrotta, come nel caso dei classici, “il rapporto coi libri soffre di una crisi d’attualità, una perdita di vitalità e di caducità insieme (una perdita, per così dire, ‘d’implosione’).” E se anche la distanza consente alle opere di liberarsi “dalla confusione e dall’opacità del presente”, rendendole immortali e *oltreumane*, Garboli non riesce a rinunciare a un dubbio empio, alla tentazione che gli deriva dal suo empirismo integrale: “se potessimo intravedere anche solo di spalle Dante Alighieri che s’inerpica sull’Appennino, non capiremmo della *Divina Commedia* qualcosa di più di quel che oggi ne sappiamo?”

Dante, come Soldati, ha bisogno di essere sorpreso nella sua esistenza storica e biografica, perché l’identità dell’autore e del personaggio è la premessa necessaria a ogni comprensione critica della sua opera: “Il Dante narratore e il Dante narrato combaciano nella *Commedia* in termini tali che ciascuno dei due risucchia l’altro. O meglio: ciascuno dei due è la funzione dell’altro.”⁶⁹⁴ Non a caso Garboli ha scattato un’istantanea di Dante “dal vivo” aprendo l’introduzione a una raccolta di opere dantesche, pubblicata da Einaudi nel 1954, che può essere considerata il suo vero esordio.⁶⁹⁵ Dante vi è ritratto, in opposizione

⁶⁹³ Ivi, p. 131.

⁶⁹⁴ Cesare Garboli, *Dante e Guido*, in Id., *Pianura proibita*, cit., pp. 152-163: 157. Il saggio è stato pubblicato per la prima volta, col titolo *Inferno il racconto dell’odio*, sul quotidiano “la Repubblica” del 31 agosto 2000.

⁶⁹⁵ Garboli torna a Dante nel giugno del 1965, pubblicando sul fascicolo 184 di “Paragone-Letteratura” il saggio *Come leggere Dante*, che innesca una polemica con Pier Paolo Pasolini. Il fascicolo 190 di “Paragone-Letteratura”, uscito nel dicembre dello stesso anno e adibito ad approfondimento monografico attraverso il dossier collettivo *Giornale dantesco*, ospita tra gli altri lo scritto di Pasolini *La volontà di Dante a essere poeta*, inviato alla rivista insieme a una lettera introduttiva che polemizza con la lettura garboliana. Accanto all’intervento di Pasolini, oltre alla risposta “per le rime” di Cesare Segre, che addita *La volontà di Pasolini a essere dantista*, compare anche la reazione di Garboli, un saggio dal titolo *Il male estetico* (poi accolto ne *La stanza separata*, cit., pp. 138-148), che ravvisa nella presa di posizione di Pasolini la tendenza a una forma di “dantismo autobiografico.” Il Parnaso einaudiano curato nel 1954, vero e proprio incunabolo della critica di Garboli, riemerge suggestivamente negli ultimi giorni della sua vita: sul letto di morte Garboli rivede il proprio commento alla *Commedia*, con l’idea di farne una nuova edizione. Riesce a consegnare all’editore soltanto la prima cantica, pubblicata da Einaudi nel 2004. Sul commento garboliano si può vedere Rosanna Bettarini, *L’inferno di Garboli*, “Paragone”, 60-61-62, 2005, pp. 160-164.

alle venerate e odiose effigi celebratrici, “qual era fisicamente: asciutto, magro e di media statura, forse quasi tarchiato, viso lungo e grandi mascelle, labbro inferiore sporgente, ricciuto e nerissimo di capelli e tanto bruno d’aspetto da far dire a una donna di popolo, passando un giorno per le vie di Verona: ‘Vedete colui che va in inferno, e torna quando gli piace...’.”⁶⁹⁶ L’inedita iconografia dantesca è debitrice a un modello, il ritratto di Pascoli che Renato Serra abbozza dal vivo, *en plain air*, ripreso prima di spalle, come il Dante che si inerpicca sull’Appennino, con i tratti e l’attitudine di un contadino dipinto da un macchiaiolo, poi osservato in volto, da vicino, a smascherare nella luce degli occhi lo spirito del poeta.⁶⁹⁷ L’attualismo di Garboli, di impronta quasi gentiliana, crea una dimensione della realtà in cui l’esistenza coincide interamente con la sua sostanza mentale, e le creazioni dell’immaginario sono tutte eternamente *presenti*, ma sempre mostrando il loro aspetto riluttante alla finzione, il loro legame con la verità “impura” della vita.

7. La smaccata provocatorietà delle affermazioni di Garboli, della sua *volgare* inclinazione a convocare l’autore come testimone dell’opera, ha destato numerose diffidenze, quando non ha suscitato veri e propri rifiuti di un “metodo” giudicato in conflitto con i presupposti fondamentali della critica. Reazioni comprensibili laddove non si legga il valore contestativo e radicale della sua ricerca: Garboli vuole trascinare la letteratura fuori da se stessa, vuole impedirle di formalizzare la vita e di occultarne le tensioni conflittuali e incompatibili. La sua pratica è un esperimento finalizzato a *verificare* la sostanza ibrida della critica, e la natura implicata, compromessa, mai innocente di ogni scrittura. Garboli rende esplicita una concezione *incorporata* della creatività (confermata quasi scientificamente ora dai più recenti studi delle scienze della mente), la sua origine *sporca*, e le conseguenze

⁶⁹⁶ Cesare Garboli, *Introduzione*, in Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Le Rime, I versi della Vita Nuova e le canzoni del Convivio*, a cura di Cesare Garboli, Einaudi, Torino 1954, pp. VII-XXIX: VII.

⁶⁹⁷ “Se vi cammina davanti, tarchiato nella sua statura mezzana, con quella impostatura così spiccata del petto, che si dondola un poco assecondando con le spalle e le braccia corte il moto risoluto del passo, col collo taurino e la testa forte sotto il cappello largo e molle, egli è uno dei nostri agenti di campagna, un fattore del più buon ceppo romagnolo. Ma si volta; vi guarda, vi parla. E quando udite frasi rotte, una voce che pare senza accento; movimenti rapidi e profondi a cui la parola a ogni tratto vien meno; quando vedete su quella fronte tormentata, che mostra nei solchi fondi il travaglio e l’ansia dello spirito, quando vedete su quegli occhi grigi l’ombra del pensiero e del sogno trascorrere come l’ombra della nuvola nel cielo, allora sentite che è lui, Pascoli, il poeta.” (Renato Serra, *Giovanni Pascoli*, in *Scritti di Renato Serra*, cit., I, pp. 1-47: 45-46. Il saggio è stato pubblicato per la prima volta in due puntate su “La Romagna”, rivista mensile di storia e di lettere diretta da Gaetano Gasperoni: la prima parte nel fascicolo II, serie III, anno IV, febbraio 1909, pp. 65-79; la seconda parte nel fascicolo seguente, marzo 1909, pp. 121-142). L’eco figurativa che collega i due “ritratti” (prolungata anche da alcune immagini che ritraggono lo stesso Garboli) è segnalata da Angela Borghesi nel suo saggio *L’oroscopo di Zvaní. Pascoli secondo Cesare Garboli*, in Ead., *Genealogie*, cit., pp. 135-160: 136-138. Il saggio riprende alcuni spunti dalla relazione *Sotto il velame. Cesare Garboli alla scoperta del vero Pascoli*, presentata dall’autrice al Colloque international *Le dévoilement infini. Dynamiques du dévoilement par l’écriture*, Paris 8-9 octobre 2010, Université Sorbone Nouvelle-Paris 3, a cura di Denis Ferraris e Jean-Charles Vegliante.

che questa *situazione* ha sulla critica, sempre opera di uno scrittore gregario che rivive su di sé i processi della creazione nella loro *fisicità*, nella loro concretezza biologica ed esistenziale.

La scandalosa prossimità rappresentata da Garboli, la contiguità esibita tra arte e vita, tra critica e letteratura, è una messa in crisi della doppia rimozione operata dalla scienza letteraria nel Novecento, che inseguendo una impossibile oggettività ha sacrificato da un lato la radice storica, esistenziale e perfino fisiologica della scrittura, dall'altro la sostanza letteraria della critica, la sua collusione con le opere, la sua capacità di ripercorrere, e riprodurre, il movimento creativo collocandosi proprio nel groviglio psicologico e biologico dal quale le opere si distaccano per prendere forma.

Giovanni Raboni, recensendo la pubblicazione degli *Scritti servili*, accusa Garboli di essere un Sainte-Beuve rovesciato, che vampirizza le opere per stanare l'enigma nascosto nelle vite, e che si appropria delle parole per “modificare l'opera di un autore”, per “farla apparire diversa, utilizzandola ai fini di un nuovo prodotto critico e romanzesco, costruito con gli stessi materiali d'autore, già formati, e con altri spuri e informali.”⁶⁹⁸ Raboni indovina con precisione il “metodo”, ma rifiuta di dividerne il significato.

Davvero, riconosce Garboli, la prossimità istituita dalla sua scrittura è un ostacolo alla critica, la fa deragliare dall'intento oggettivamente, istituzionalmente critico, distratta da una serie di domande (“Dove va a finire, nei libri che leggiamo, la persona fisica che li ha scritti? Si trova fra quelle pagine, mimetizzata in quei caratteri a stampa? È riconoscibile, afferrabile? O è un fantasma che si è perso senza lasciare traccia?”)⁶⁹⁹ che la portano, nel tentativo di immaginare le risposte, alla creazione di una storia, di un racconto della “vita” della scrittura: “rovesciare Sainte-Beuve vuol dire imbattersi in Proust.”⁷⁰⁰

Ha ragione Raboni: il critico scrive un romanzo. Ma è un romanzo ermeneutico, e autoriflessivo, percorso dall'enigma del significato della creazione e dal demone della comprensione del reale per via narrativa, avendo come modello il metaromanzo di Proust. Un'indagine che cerca di intercettare “la corrente fisica, simile a un'ondata piena di energia che abbia trovato nel vuoto lo spazio dove assestarsi” sempre attiva nei libri, l'impronta leggibile che la *presenza* dell'autore, la sua vita psichica e fisica, ha lasciato su un testo attraverso l'emanazione della scrittura.

L'esistenza degli uomini è un'isola, e “a un tratto veniamo a sapere che l'oceano ne ha inghiottito i contorni, le scogliere, le spiagge, si è spinto fino all'interno e ha sommerso

⁶⁹⁸ Cesare Garboli, *Leben und Werke*, cit., p. 133.

⁶⁹⁹ Ivi, p. 134.

⁷⁰⁰ Ibid.

case, campagne, foreste, villaggi.” Solo la traccia lasciata dall’uomo nella cartografia delle scritte permette di continuare a cercare, “sotto il loro stile e la loro forma, quell’isola che non c’è piú.”⁷⁰¹

⁷⁰¹ Ivi, p. 137.

1. La mente di un autore per Garboli è un luogo da attraversare, nel quale muoversi per spiarne il funzionamento, dal quale registrare il movimento, il processo innescato dal contatto col mondo, che porta alla comprensione del mondo attraverso la scrittura. È un punto d'osservazione rischioso, perché colloca il critico in un luogo che l'autore vuole segreto, e perché lo espone al pericolo di trovarsi prigioniero di ambienti particolarmente inospitali: “se c'è un luogo dove non vorrei entrare neppure per tutto l'oro del mondo, questo è la mente di Franco Fortini.”

Ospite ingrato, e indesiderato, nella mente di Fortini, Garboli ne rivela la coazione alla difficoltà: “essere inaccessibile come l'ombra, inabitabile come l'oscurità e la tortuosità, ecco ciò che Fortini desidera.”⁷⁰² La conoscenza, per Fortini, è un approfondimento della complessità attraverso la complicazione. Per lui la realtà, “come per i filosofi medievali, non è che un commento”: “si può, si deve percorrerla come un libro, un dizionario, saltando di pagina in pagina, di voce in voce, di glossa in glossa di un ‘saper tutto’.” Fortini si sente il minotauro di un labirinto bibliografico, e insieme il solo Teseo in grado di attraversarlo, di affrontarlo, come se tutti i fatti della cultura e della natura “trovassero in lui il solo recensore attendibile, un portavoce a metà tra il segretario di stato e il poeta.”

Nello sguardo di Garboli, Fortini assume la dismisura di un eroe, “insieme un personaggio di libro e un autore, un retore e un rivoluzionario”, che per agire in una realtà *testualizzata*, verbalizzata, ha bisogno di “appartenere a un universo retorico: vasto e buio universo dove ogni idea è una glossa, ogni pensiero una nota a piè di pagina.” La mente di Fortini, con l'obiettivo di emendare il codice guasto del mondo, si offre come “luogo allegorico, labirinto punteggiato di luci sibilline, chiarimenti ambigui, inesplicabili indicazioni di secondo e di terzo grado”.⁷⁰³ Fortini è un commentatore che vuole integralmente riscrivere la realtà, cancellarla e annullarla attraverso il proliferare delle note, la costruzione di un apparato che persegue una difficoltà maieutica, una sottrazione di senso funzionale alla negazione dell'esistente, della sua logica e delle strutture di significato che la conservano.

L'oscurità di Fortini vuole rovesciare la realtà mostrandone gli aspetti inattesi, occultati dalla chiarezza superficiale dei discorsi dominanti. L'equivalenza di libro e mondo per

⁷⁰² Cesare Garboli, *Ospite ingrato*, in Id., *Falbalas*, cit., pp. 93-96: 93. L'articolo, pubblicato sul “Corriere della Sera”, 11 gennaio 1978, col titolo *Per l'“Ospite ingrato” la realtà è un commento*, è una recensione a Franco Fortini, *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Einaudi, Torino 1977. L'agonismo psicologico di Fortini è sottolineato anche da Romano Luperini, *La lotta mentale. Per un profilo di Franco Fortini*, Editori Riuniti, Roma 1986.

⁷⁰³ Cesare Garboli, *Ospite ingrato*, cit., p. 95.

Fortini è un modo di annullare il mondo, e i nodi irrimediabili d'ingiustizia che lo tengono insieme. E forse è proprio per questo che la denuncia delle impurità delle quali si nutre la creazione, l'ostentazione delle tracce di mondo che *sporcano* l'autonomia del libro, è costata a Garboli, tra le molte altre, anche una censura da parte di Fortini, dura e dogmatica come sempre i rifiuti fortiniani (nella sua replica Garboli descrive un Fortini "corrugato e accigliato come quei pedagoghi o istitutori – anche fraterni – che girano per i corridoi dei collegi con la bacchetta sempre pronta a punire").

La discussione si sviluppa intorno alle pagine del diario di Matilde Manzoni, ultimogenita di Alessandro, curate e pubblicate da Garboli nel 1992: ancora un *oggetto* non letterario che si colloca nell'ombra di una monumentale esperienza letteraria, una scrittura privata e "informale" che si situa sul rovescio di una ingombrante scrittura pubblica, un pezzo di esistenza che si interseca (a distanza) a un'altra esistenza, entrambe integralmente contagiate dall'immaginario.⁷⁰⁴ Di più: nell'immaginario Matilde cerca di stabilire l'unico contatto possibile col padre assente, "inspiegabilmente lontano, anzi, che è peggio, inavvicinabile."⁷⁰⁵ Matilde legge, e scrive, e attraverso la lettura e la scrittura insegue l'ombra del padre: la trascrizione della sua vita permette di spiare, come dal buco di una serratura, come filtrate da un diaframma storico, le tracce, le ricadute sulla realtà, le scorie di esistenza prodotte dalla letteratura, la porzione di reale che incarna l'immaginario, e non solo quello manzoniano, se è vero che Matilde, nel suo conflitto col padre vissuto "in assenza", convoca a testimoniare della sua sofferenza il fantasma di Leopardi, dialoga con

⁷⁰⁴ La lunga prefazione di Garboli (che occupa oltre la metà del volumetto, il primo di una serie di libri della Piccola Biblioteca Adelphi "dedicati a testi inediti, introvabili o dimenticati, a cura di Cesare Garboli"), dedicata a Natalia Ginzburg, muove da un interesse ibrido, romanzesco e documentario, "per la persona – non dico la figura storica – di Matilde Manzoni." Matilde entra in scena come un personaggio, subito segnata dalle stimmate della malattia e della morte, dalla condanna alla solitudine dovuta a una enigmatica orfanità, ma anche attraversata da una vibrazione di vita, dalla felicità istantanea e irriflessa della gioventù. Il romanzo di Matilde, dopo le prime righe che anticipano con una spietata prolessi il destino di sofferenza, comincia così: "Matilde si accontentava di poco: di un nastro, una *berthe*, un vestito a palloncini blu, un libro, un ballo, una passeggiata sulla spiaggia, una giornata di sole. Passò nel mondo senza mai conoscerlo, guardandolo sempre da lontano, a grande distanza. Da vicino vide e conobbe solo la crudeltà fisica della malattia e della morte. Ma un'altra esperienza ebbe forte ed egualmente crudele, così crudele da occupare in silenzio tutta la sua esistenza: un'esperienza di abbandono, la mancanza di affetti forti, la mancanza – per lei insostenibile – di genitori." (Cesare Garboli, *Prefazione*, in Matilde Manzoni, *Journal*, a cura di Cesare Garboli, Adelphi, Milano 1992, pp. 9-94: 11-12). Nel 1983 Natalia Ginzburg aveva pubblicato *La famiglia Manzoni*, "un tentativo di ricostruire e ricomporre per disteso la storia della famiglia Manzoni, attraverso le lettere, e le cose che se ne sanno. È una storia che esiste sparpagliata in diversi libri, per lo più introvabili dai librai. È tutta cosparsa di vuoti, di assenze, di zone oscure, come d'altronde ogni storia familiare che si cerchi di rimettere insieme. Tali vuoti e assenze sono incolmabili." (Natalia Ginzburg, premessa a *La famiglia Manzoni*, Einaudi, Torino 1983).

⁷⁰⁵ Cesare Garboli, *Prefazione*, cit., p. 12.

le creature femminili leopardiane, e ne condivide il destino, sintetizzando così un'opposizione, un'alternativa decisiva per la storia culturale italiana ed europea.⁷⁰⁶

Il diario di Matilde diventa per Garboli un "luogo" sensibile, immagine perfetta delle interferenze che intervengono a guastare la conclusività della letteratura, para-testo congeniale a ribadire che "per ogni vero critico non esiste, separato dall'arte, il mondo sensibile, il mondo che nasce e muore, il mondo sciocco e peribile che chiamiamo reale, ma non esiste neppure, separata dal mondo, l'arte che lo eterneggia e lo redime. Non esiste nessuna creazione d'arte, nessuna forma d'arte separata dalla caducità del mondo. Queste due realtà non si trovano mai disunite; i loro sguardi non si staccano mai, sono sempre incantati, appiccicati l'uno all'altro da una fascinazione reciproca che non ha mai fine."⁷⁰⁷ Proprio sull'affermazione della inscindibilità di reale e immaginario, sulla constatazione dell'innesto permanente che interconnette mondo e arte, si consuma il conflitto con Fortini, che nel settembre del 1992 recensisce, su "L'Indice dei libri del mese", il *Journal* curato da Garboli, con un articolo dal titolo *Sulla tomba di Matilde*. Per Fortini, Garboli è un critico "che tende alla semiosi illimitata e unisce all'intento di un massimo di rigore filologico quello di sollecitazione dell'oggetto, sia esso il testo sia la sequenza di 'testi entro un testo', che più brevemente si chiamano la 'vita'."⁷⁰⁸ L'inseparabilità di vita e letteratura conduce appunto Garboli a "leggere le biografie come romanzi, i romanzi come storia e l'esistenza universale come narratologia in azione o teatro, colpi di scena, cambiamenti a vista."⁷⁰⁹

Al netto del dissenso, quella di Fortini è una delle descrizioni più lucide del "metodo" di Garboli, e della premeditazione con la quale il critico segnala le diverse compromissioni e

⁷⁰⁶ A Fortini che lo accusa di aver, attraverso Matilde, "tifato" Leopardi contro Manzoni, Garboli risponde: "Io debbo al Manzoni quel che devo al Leopardi, la mia stessa esistenza. Ma devo qualcosa della mia esistenza anche a Matilde: al suo bisogno di leggere, e a ciò che lei chiedeva alla lettura e ai libri." L'articolo di Garboli *Matilde edita e inedita*, pubblicato su "L'indice dei libri del mese" nell'ottobre del 1992, si legge nelle *Note ai testi*, in *Pianura proibita*, cit., pp. 190-195: 194. Matilde sprofonda nella lettura dei *Canti* fino a diventare una delle ombre che vi compaiono, fino a che le creature immaginarie di Leopardi si ripiegano sulla sua nuda vita, diventano sue consanguinee: "Più che una *mise en abîme*, questa lettura è un incrocio di sguardi, perché è chiaro che le ragazze leopardiane falciate dalla crudeltà della natura, le ragazze che tanto rapivano il De Sanctis, Silvia, Nerina, altro non sono che Matilde stessa, la quale guarda la propria immagine riflessa nelle pupille ignote del poeta infelice, testardamente infelice, che non fa che parlare e sognare di lei." (Cesare Garboli, *Prefazione*, in *Matilde Manzoni*, *Journal*, cit., p. 86). L'incontro immaginario tra Matilde e Leopardi avviene in un momento protetto e sospeso, in uno spazio non ancora colonizzato dalle interpretazioni che arriveranno a istituzionalizzare la poesia di Leopardi: è un incontro tra esistenze mediato da un minimo di culturalizzazione. "Nessuno ha mai letto i *Canti* come Matilde, e nessuno potrà più farlo. Questa lettura è unica: non sarebbe potuta avvenire prima, quando Matilde era troppo giovane, né dopo – dopo la nascita della critica leopardiana, dopo il saggio del Tenca e quelli famosi del De Sanctis. Questa lettura descrive un mito perché è un modello insuperabile d'incontro tra autore e lettore, incontro che non ha spiegazioni e le ha tutte." (Ivi, p. 94).

⁷⁰⁷ Cesare Garboli, *Note ai testi*, in Id., *Pianura proibita*, cit., p. 184.

⁷⁰⁸ L'articolo di Fortini si legge nelle *Note ai testi* in *Pianura proibita*, cit., pp. 184-190: 187.

⁷⁰⁹ Ivi, p. 188.

ibridazioni attive nella scrittura. Per Fortini, invece, la contaminazione è una sorta di “peccato”, una confusione categoriale, una empia immanenza, alla quale oppone la trascendenza e la purezza delle immagini letterarie: “solo ai gradi supremi (come, ancora una volta, in Proust), fioriscono i fiori di oltremondo, ginestre o fiori di Cecilia o biancospini.” La dispersione babelica delle esistenze singolari, ovvero i soli “testi” che nella loro irriducibile individualità sono degni di interesse agli occhi di Garboli, per Fortini è illeggibile: il mondo, “ossia *la totalità*, quello sí, è semmai il libro dove il Senno Eterno ‘scrive i propri concetti’ e che possiamo decifrare per via riflessa, in allegoria ed enigma.” Il critico si salva rifiutando la realtà in quanto apparenza, epifenomeno ingannevole e trascurabile. L’estremismo empirico di Don Giovanni (del Don Giovanni di Molière), che *legge* i corpi a uno a uno nella loro esistenza singolare e terrena, e quindi “tratta tutti come testi e macchine strutturali”, “fa orrore”,⁷¹⁰ e conduce alla dannazione: convocando, per rifiutarlo, l’archetipo molieriano, Fortini completa l’esercizio, penetrante a dispetto delle intenzioni deinigratorie, di intelligenza dell’esperienza di Garboli, specchiandola proprio nel mito col quale Garboli ha allegorizzato più volte il demone di possessione che si nasconde nel rapporto tra l’arte e l’esistenza, riflesso in quello tra la critica e l’arte.⁷¹¹

2. Nell’introduzione che Garboli scrive per l’edizione dei *Diari* di Delfini l’immanenza rimproverata al critico da Fortini si esaspera fino a tradursi nell’esplorazione di un’intimità. La contiguità di due vite, e di due scritture, sconfinava in un profondo coinvolgimento

⁷¹⁰ Ivi, p. 189. Sull’attività critica di Fortini, e in particolare sul suo impiego del concetto di “totalità”, cfr. Francesca Menci, *Fortini fra Luckács e Benjamin*, “allegoria”, 38, 2001, pp. 70-87. Una interpretazione del significato della critica fortiniana si ricava anche dalla ricostruzione della polemica tra Fortini e Umberto Eco in merito alle varianti della *Pentacoste* manzoniana: cfr. Matteo Palumbo, *Fortini critico e il “caso Manzoni”*, “Critica letteraria”, 4, 2002, pp. 717-724.

⁷¹¹ Garboli oppone rigidamente il conflitto vitale e archetipico che anima Don Giovanni alle vicende paradossalmente frigide di Casanova, nella cui opera la trascrizione ha annullato l’esperienza. “Il libro e la vita di Casanova coincidono nella loro anatomia, per lo stesso inganno per cui la riunione è la stessa cosa del suo verbale.” Casanova riduce le sue avventure erotiche a una “vocazione al registro, all’elenco, all’enciclopedia, alla collezione, all’archivio, insomma alla parola morta.” La scrittura di Casanova non ha luce e non ha suono, è una scrittura piatta, bidimensionale: “Casanova racconta la vita ignorando il vissuto, la musica del vissuto”, registra i fatti dimenticando le metafore, “che sono il luogo dell’intelligenza.” L’interesse per Casanova non sta nella vitalità della sua esperienza, ma nel fascino perverso dello “scrittore morto, anatomico, cimiteriale che dobbiamo ancora conoscere”, che cerca disperatamente di recuperare una non-vita vissuta ai margini della società. “È nella tomba che Casanova trionfa, proprio al contrario di Don Giovanni. Non bisogna mai confondere Casanova con Don Giovanni. Sono tutti e due di passaggio, ma è la sola cosa che hanno in comune. Don Giovanni appartiene all’aria e al fuoco. Casanova appartiene alla carta. C’è una bella differenza.” (Cesare Garboli, *Casanova*, in Id., *Falbalas*, cit., pp. 90-92. Il breve saggio è il frutto della combinazione di due interventi: una recensione, pubblicata sul “Corriere della Sera”, 18 dicembre 1977, col titolo *Ma qual è il vero Casanova?*, al libro di Piero Chiara, *Il vero Casanova*, note e indici di Carla Ravizzoli, Mursia, Milano 1977; e un’intervista rilasciata al quotidiano “la Repubblica” nello stesso anno). Si potrebbe immaginare Garboli che, mentre rovescia in complimento il tentato oltraggio di Fortini, lo ripaga con un’identificazione speculare: è Casanova, non Don Giovanni, la macchina strutturale che, fortinamente, testualizza il mondo, cancellando la vita e rivelando la propria appartenenza alla carta.

esistenziale. Il rapporto tra Garboli e Delfini “sanguina” (direbbe Garboli): tra le varie *coppie* formate dal critico, il legame che lo avvince allo scrittore modenese è probabilmente quello attraversato dalle ombre piú dense e dolorose. Quindi quello che piú intensamente complica la metafora della prossimità.

Nell’incontro con Delfini, Garboli è attratto dalle potenzialità di una *storia*, non vuole semplicemente conoscere l’uomo, vuole *leggerlo* (e, ancora prima, aiutarlo, per quanto conflittualmente, a *scriversi*, esserci mentre lui si scrive): “era un personaggio di romanzo; lo ‘scrittore’ era solo il malefico pezzo di vetro in cui si rispecchiava, senza riconoscersi, un personaggio che aspettava chissà da quanto tempo, e chissà quanto avrebbe aspettato ancora, di essere ‘scritto’.”⁷¹²

Delfini è il piú tipico abitante della terra d’elezione di Garboli, la terra liminare in cui tutti i progetti restano inevasi, e tutte le domande sono ancora senza risposta: “spiare e interrogare questo personaggio ‘non ancora scritto’ mi dava la sensazione di vivere non solo nella vita ma nella Storia [...] (che cos’è vivere nella Storia se non vivere qualcosa d’oscuro, d’involontariamente oscuro e di clandestino, prima che esso venga espresso e protocollato?).”⁷¹³

La fedeltà di Delfini all’inespresso è tale che la sua figura è in fuga perfino dall’esercizio privato dei *Diari*: il suo profilo si confonde disperdendosi nella nebulosa di parole che egli diffonde intorno a sé come a farne uno schermo, una difesa. Aniché chiederle una rivelazione, Delfini si nasconde nella scrittura, la utilizza per celarsi al proprio destino: “leggere è vedere, e scrivere è essere ciechi.”⁷¹⁴ Delfini non opera sulla propria esistenza la selezione dei materiali che la scrittura richiede, sosta nello spazio “illeggibile” che separa la vita dalla biografia, quella “frazione di realtà intima, inesplicabile, incomunicabile che andrà sempre perduta (la ‘vita’) e non potrà mai raggiungere, come Achille la tartaruga, la sua foce storica, sociale, istituzionale (la ‘biografia’).” Per questo la sua scrittura, che non vuole rinunciare a nessun residuo, che si concepisce come residuo rispetto alla vita, è sempre diaristica, in quanto informata da una “sensibilità al doppio della propria esistenza, una percezione dell’immagine interiore *contro* quella (esteriore) che si sta sviluppando a nostra insaputa, così che i due fogli non possono sovrapporsi e dare la fotocopia (al fondo

⁷¹² Cesare Garboli, *I Diari di Delfini*, in Id., *Storie di seduzione*, cit., pp. 9-49: 11. Il saggio è stato pubblicato per la prima volta come prefazione a Antonio Delfini, *Diari 1927-1961*, a cura di Giovanna Delfini e Natalia Ginzburg, prefazione di Cesare Garboli, Einaudi, Torino 1982; poi raccolto in Cesare Garboli, *Scritti servili*, cit., pp. 29-91. Piú avanti Garboli precisa: “lo classificai subito fra i personaggi di Dostoevskij: non Stavroghin (troppo primattore), ma Svidrigailov.” (Ivi, pp. 17-18).

⁷¹³ Ivi, p. 11.

⁷¹⁴ Ivi, p. 12.

di ogni dissociazione c'è il numero due, e al fondo di ogni *journal* c'è una dissociazione.”⁷¹⁵ Una dissociazione che Delfini “impara” dalla realtà, la quale sfugge avanti e indietro lungo la linea del tempo, e non si fa mai trovare *dove è*, “perché viene occupata dal suo fantasma.”⁷¹⁶

Sulla fuga di Delfini dalla vita, sulla sua malinconica allegria di scialacquatore del talento e dell'intelligenza, Garboli imbastisce uno dei suoi racconti biografici, scrive lo scrittore come personaggio, potando alla luce, nell'atto stesso di riprodurlo, l'intelligenza di un certo “tono Delfini”, e includendo anche, naturalmente, la *presenza* sulla scena del critico che dice *io*.⁷¹⁷

Lo scrittore è seguito dal critico nei suoi tentivi di divincolarsi dalla dannazione che si è scelto, l'impossibilità di *fare il libro*, di bloccare l'emorragia di progetti elaborati come alibi nei confronti del compimento dell'opera, come perni provvisori sui quali far ruotare l'esistenza, come propaggini che proteggono dalla vita senza però mai *staccarsi*, senza diventare davvero *fatti*. Un passante che fosse investito dallo sguardo di Delfini diventava in un click immediato il protagonista di un racconto mai scritto: “la vita si era perduta, e, insieme con la vita, si era perduta anche la letteratura. Che cosa degnare di realtà? Che cosa si apriva oltre lo zero?”⁷¹⁸

L'instabilità testuale della scrittura di Delfini, scrittore “posseduto dalla letteratura, ma *non quando scrive*”,⁷¹⁹ la dispersione e il disordine di un'opera *diffusa*, rifratta tra diversi generi e tipologie discorsive, tende a “riaggregarsi nel tempo (come se il tempo fosse una funzione) evocando la presenza di un meta-testo.”⁷²⁰ Delfini compone un libro mobile e spurio, nel quale si incastonano frammenti scritti, continuamente rimodulati e riposizionati dal contatto col mondo, cui i testi sono sempre *esposti*: “c'è un *continuum* esplicito in cui i testi si rivoltano, slittandovi sopra e prendendone luce; un ‘oltre’ che li precede e li segue, così che spesso le scitture di Delfini sono concepite e scritte per essere interpretate e rivisitate in funzione di un libro, per così dire, intraducibile in termini letterari (‘introvabile’).” I testi scritti da Delfini non si esauriscono nella loro chiusura formale, si ricaricano di un'energia proveniente dal loro rifondersi nell'esperienza, e tendono a diventare, “dentro un sistema

⁷¹⁵ Ivi, pp. 13-14.

⁷¹⁶ Ivi, p. 14.

⁷¹⁷ “Delfini era là, in piedi nello spicchio di luce ritagliato nel fondale della notte afosa, davanti al banco, una mano in tasca, l'altra a tenere il bicchiere o levata a grattarsi il cranio già quasi calvo. Nel vedermi (nel vedere qualcuno) il sorriso gli scucchiava la faccia tagliandola da un orecchio all'altro. Il cameriere sciacquava e asciugava le tazze. Si sentiva solo quel rumore d'acquaio, ritmico, e il mare ansante e mansueto lí a due passi, vicino ma anche lontano.” (Ivi, p. 19).

⁷¹⁸ Ivi, p. 20.

⁷¹⁹ Ivi, p. 21.

⁷²⁰ Ivi, p. 22.

di vita indefinito e progettuale, una citazione, un brano strappato alla vita (a un destino illeggibile, a una vita da interpretare).”

I racconti di Delfini non stanno fermi, si fanno risucchiare dalla forza dispersiva dei fatti che dovrebbero raccontare, si restituiscono all’esistenza, si lasciano contaminare dalle tracce di “una vita sentita come un materiale che si riforma, una pagina sempre interrotta, una ricchezza e una perdita, un vissuto irrevocabile e una vita ancora da vivere (un fallimento e una promessa).” Senza, per giunta, che questa ibridazione di scrittura e vita sia guardata attraverso il filtro dell’autoconsapevolezza e del compiacimento metaletterario. Lo scrittore non diventa mai un letterato, non domina un gioco formale: “ci *sta* dentro, cieco, fino al collo.”⁷²¹ Nella coazione alla scrittura di Delfini, nella sua intuizione dell’enumerazione e del catalogo come metodo di inseguimento del caos, “l’Archivio è sempre sul punto di trionfare *contro* la Vita, ma senza mai riuscirci.”⁷²² Il rapporto maniacale e ossessivo con gli oggetti della scrittura non deriva da un compiacimento laboratoriale, da un’esibizione del *piacere del testo*: scrivere è una misura igienica, la risposta a un bisogno fisiologico, la materia secreta da una ferita. Delfini scrive quando la dimensione onirica nella quale vive subisce una brusca interruzione, quando il mondo lo richiama a terra, e si mostra in tutta la sua insufficienza. La sua scrittura “è uno sguardo chino sull’abisso di sproporzione fra la vita reale e la vita immaginaria o sognata, fra le promesse dell’esistenza e gli spiccioli che ne restano.”⁷²³

La delusione per l’esistenza ordinaria, le disforie che si aprono nella realtà sono alla base anche dell’adesione, contraddittoria e problematica, di Delfini al fascismo: se è vero che i totalitarismi sviluppano sempre, oltre al progetto politico di annientamento dell’individuale nel collettivo, un progetto culturale di eccitazione drogata dell’immaginario, che si concretizza nella “capacità di far parlare l’immaginazione, di illudere sulla possibilità di trasferire nell’azione, senza mediazione, un fantasma letterario.”⁷²⁴ C’è sempre un germe di fascismo nell’immaginazione, nella creazione di un immaginario diffuso e onnicomprensivo, e nella sua addomesticata attualizzazione attraverso la letteratura. Delfini sente su di sé la minaccia omogeneizzante dei “frasari obbligati”, e la pervasività di un universo di segni che *cola* sulle cose fino a unificarle in una *rêverie* collettiva: “nello sterminato panorama di cliché mescolati con la nostra vita, sorge l’impossibilità di separare

⁷²¹ Ibid.

⁷²² Ivi, p. 26.

⁷²³ Ivi, p. 30.

⁷²⁴ Ivi, p. 36.

il 'mondo reale' da quello immaginario.”⁷²⁵ Per questo Delfini, e accanto a lui, insieme a lui, Garboli, cerca sempre di tenere aperta la corrente che trasfonde la vita in letteratura, e conserva nella letteratura le tracce incancellabili, le scorie della vita che non si lascia *stilizzare*, che non si lascia irregimentare nell'ordine della forma. Delfini alleggerisce il linguaggio per sottrarlo ai ritornelli di piombo del discorso pubblico, *stona* per sabotare la martellante ricorsività dei luoghi comuni.⁷²⁶ Allo stesso modo, il senso dello *scandalo* della critica di Garboli, della sua ostentata, sistematica contaminazione di arte e vita, è una tensione costante che combatte l'ipnosi e l'anestesia di una immersione integrale nell'immaginario allestito e gestito dal potere, nella mistificazione letteraria diventata realtà.

3. Nel contesto di un'ibridazione permanente tra arte e vita il critico, condividendo come sempre con lui uno spazio fisico di coabitazione creativa, nel quale si consuma anche l'ambiguo incontro di egoismi di un'amicizia sciolta nella dissipazione, nei primi mesi del 1956 mostra allo scrittore il modo migliore di ricopiare “tutto ciò che qualcuno, dentro di lui, aveva già scritto o deciso di venire a scrivere a Roma.” La necessità di far ricircolare nei materiali depositati nella scrittura l'aria dell'esistenza, di “citare” i racconti in un sovratesto che li ricollochi nel flusso della vita, suggerisce lo “schema di rinarrazione *ex post* (dal vero) dei racconti del *Ricordo della Basca*, riportandoli ai fatti che li avevano ispirati e collegandoli al filo autobiografico.”⁷²⁷

Garboli fa riferimento al testo pubblicato col titolo *Introduzione* nell'edizione del 1956 de *Il ricordo della Basca*, stampata a Pisa da Nistri-Lischi col sottotitolo *Dieci racconti e una storia*: la storia, appunto, è la *rinarrazione* di cui parla Garboli, che viene aggiunta ai dieci racconti già

⁷²⁵ Gianni Celati, *Antonio Delfini ad alta voce*, in Antonio Delfini, *Autore ignoto presenta. Racconti scelti e introdotti da Gianni Celati*, con un saggio di Irene Babboni, Einaudi, Torino 2008, pp. V-XXXV: XVII.

⁷²⁶ “Gli anni maturi di Delfini sono questi, in cui, non lo scrivere, quanto la volontà di scrivere diventa una voga di massa. Tra i frasari d'attualità, le riviste femminili, le trasmissioni radio, i discorsi di Mussolini, la volontà di scrivere produce una lingua media per classi medie, con una grammatica bacchettona, e sfoggi letterari o poetici alla portata di tutti. In questo hanno un grosso ruolo D'Annunzio e i residuanti d'annunziani, con l'offerta di forme di bravura capaci di dar l'illusione del prodotto di consumo perfetto.” (Ivi, p. XXVI). Sono gli anni, anche, in cui l'intellettualità italiana muta il suo tradizionale *umanesimo* nel diabolico opposto (o nella sua ennesima incarnazione finalizzata alla conservazione): “La Società correva verso l'assoluta *inumanità*. Si inaugurava l'inumanesimo italiano, che nei giorni in cui scrivo è arrivato, sembra, a una sua concreta stabilizzazione, col concorso del partito politico, la cui aggettivazione fu nel passato la massima espressione umana dell'umanità. Ma ciò che io combatto e col quale intendo rompere ogni rapporto è il disumano. Intendo per inumano ciò che è contrario all'umano, che non essendo più umano è tuttavia incluso nell'umano. Insomma l'inumano è un uomo che finisce, o può finire, all'inferno. Il disumano è invece ciò che è fuori dell'umano (né umano né inumano) e che trova in certi esseri la possibilità di vestirsi indifferentemente da uomo, da donna, da cane o da palla di stagnola. In poche parole: è il diavolo.” (Antonio Delfini, *Il Ricordo del Ricordo*, in Id., *Autore ignoto presenta*, cit., pp. 209-293: 287-288).

⁷²⁷ Cesare Garboli, *I Diari di Delfini*, cit., p. 40.

editi da Parenti a Firenze nel 1938. Proprio col titolo *Una storia* il testo è ripreso nell'edizione *I racconti*, pubblicata da Garzanti a Milano nel 1963 e vincitrice del Premio Viareggio.⁷²⁸ Nell'edizione Einaudi de *Il ricordo della Basca* pubblicata nel 1982 il testo riprenderà il titolo *Introduzione*, così come in un'altra edizione garzantiana del 1992. L'oscillazione dei titoli colloca la rinarrazione delfiniana sul confine, continuamente oltrepassato in entrambe le direzioni, tra testo e paratesto; ne fa una soglia permeabile che allo stesso tempo separa e unisce l'invenzione e il racconto dell'invenzione, la letteratura e ciò che viene subito prima e subito dopo la letteratura.

Sulla natura metanarrativa del testo nelle intenzioni di Delfini lascia pochi dubbi il titolo che compare nel manoscritto originale, conservato in tre quaderni inequivocabilmente contrassegnati dalla dicitura *Il Ricordo del Ricordo*,⁷²⁹ e da una precisa indicazione di luogo e di tempo: "Roma, via Scarpellini 15 interno 279, aprile 1956". Ovvero lo spazio e il tempo che Garboli e Delfini hanno condiviso mentre prendeva forma l'idea di ricucire i racconti col filo dell'esistenza; l'indirizzo, infatti, è quello della casa che Garboli aveva procurato a Delfini, che Delfini aveva vissuto come un luogo d'esilio, ma nella quale Garboli aveva sentito "un avvicinarsi di passi, nelle due stanze vuote di via Scarpellini; la presenza immateriale del futuro";⁷³⁰ la presenza del fantasma di uno scrittore che avrebbe fatto da *copista* di tutto quanto Delfini teneva scritto dentro di sé.

Il Ricordo del Ricordo ripiega su se stesso il "libro" delfiniano, aumentando la "bidimensionalità" della pagina con una terza dimensione che immette il libro nel mondo, lo riporta nei luoghi in cui l'esperienza che contiene ha preso forma. Già a partire dall'incipit la rinarrazione introduce una realtà potenziale retroattiva, subito smentita però dal compiersi della sola realtà che la scrittura può testimoniare, la realtà *della* scrittura, interna alla scrittura.⁷³¹ Mondo vissuto e mondo narrato, apparentemente inconciliabili, finiscono col mescolarsi, si specchiano uno nell'altro, finché uno risucchia l'altro.⁷³² Vivere

⁷²⁸ Contro il quale Antonio Delfini aveva redatto, come forma di protesta per la vittoria di Antonio Carlo Jemolo, un esilarante *Manifesto*, datato 9 settembre 1949. Cfr. Antonio Delfini, *Manifesto contro il Premio Viareggio*, in Id., *Manifesto per un partito Conservatore e Comunista e altri scritti*, a cura di Cesare Garboli, Garzanti, Milano 1997, pp. XXI-XXIII.

⁷²⁹ Titolo col quale il racconto compare in Antonio Delfini, *Autore ignoto presenta*, cit., pp. 209-293. Dalla *Nota ai testi* a cura di Irene Babboni si ricavano le notizie filologiche relative alle diverse incarnazioni del testo (cfr. Ivi, pp. 349-365).

⁷³⁰ Cesare Garboli, *I Diari di Delfini*, cit., p. 40.

⁷³¹ "Se avessi avuto altri amici, o non li avessi avuti affatto, sarei diventato un grande narratore, prima della caduta del fascismo; e dopo lo sarei rimasto. Ma è più probabile che se non avessi avuto gli amici che ho avuto, io non avrei mai scritto un racconto o un quasi racconto." (Antonio Delfini, *Il Ricordo del Ricordo*, cit., p. 209).

⁷³² "A ripensarci dico che se avessi allora tenuto un *journal* non avrei potuto avere il tempo di vivere, né l'astro di creare, quei veri racconti, vivendo i quali non ho avuto il tempo di scriverli." (Ivi, p. 213).

significa scrivere libri invisibili che avrebbero bisogno soltanto di uno stenografo (sempre latitante e irreperibile, proprio come l'autore) per esistere.⁷³³ Mentre piú potente della fantasia che vuole trasfigurare la realtà della vita c'è solo il tempo che trasforma il passato in un'invenzione integrale: "O come piú bella la vita inventata che volevo inventarmi! Come piú dolce ancora, però, l'esperienza vissuta, quando torna a essere, vent'anni dopo, una vita inventata!"⁷³⁴ La letteratura, del resto, si incarica di sublimare gli stereotipi che la vita non può tollerare: "Pensai che era meglio scrivere di un giovanotto che si ferma in mezzo alla piazza, piuttosto che essere un giovanotto che fa ciò che si dovrebbe scrivere, e continuai ad andare a zonzo."⁷³⁵ Fare lo scrittore, infine, significa "abbracciare, senza alcun interesse premeditato, tutte le possibilità della vita, oltre alla possibilità di inventare altre possibilità."⁷³⁶ E se è vero che "non si scrive mai di ciò che esiste, ma soltanto di ciò che non esiste",⁷³⁷ tutto ciò di cui si scrive, una volta scritto, comincia a esistere come il ricordo di un fatto vissuto, e autonomo.

Con *Il Ricordo del Ricordo* Delfini compone una lunga *razo* che inventa una vita da allegare al suo *trobar*, come facevano i poeti provenzali: "in nessuno scrittore del Novecento come in Delfini l'indeterminazione di vissuto e poetato è così assoluta e *vita è veramente soltanto ciò che si genera nella parola*."⁷³⁸ Mentre la scrittura non tollera di astrarsi dal flusso della vita, la vita non è letteralmente pensabile fuori della realtà della scrittura. L'anticanzoniere di Delfini, la sua raccolta poetica che è una lotta disperata, combattuta sulla frontiera della *fine del mondo*, per trattenere la vita dentro l'esperienza del linguaggio, per non disumanizzare il

⁷³³ "Per me, in quell'epoca, fare il buffone in città era come scrivere dei libri che dovevano restare. A questo proposito confesso che ci fu un periodo in cui mi misi segretamente alla ricerca di un cronista che fermasse in pagine scritte il tempo e l'effetto delle mie gesta... ma non lo trovai." (Ivi, p. 221).

⁷³⁴ Ivi, p. 222.

⁷³⁵ Ivi, p. 223. Non sempre però la letteratura basta a *prevenire* la vita; al contrario, la scrittura genera profezie che si autoavverano: "Nel mio racconto *Il contrabbandiere*, il protagonista vende il suo palazzotto per debiti. Ma quando scrissi questo racconto eravamo nel gennaio del '35, e non immaginavo assolutamente che dopo qualche mese avrei io venduto il palazzotto per debiti." (Ivi, p. 267). Tutto ciò che è vero diventa vero, nei racconti (e quindi nella vita) di Delfini (cfr. p. 284), sottraendo così spazio alle trasfigurazioni del reale che Delfini chiama "trasposizioni". Seppure anche questo *avverarsi* diventa poi immediatamente oggetto di una trasposizione. Cfr. Cristina Terrile, *Antonio Delfini e la poetica del trasferimento*, "Paragone", 69-71, 2007, pp. 97-124.

⁷³⁶ Antonio Delfini, *Il Ricordo del Ricordo*, cit., p. 236.

⁷³⁷ Ivi, p. 249.

⁷³⁸ Giorgio Agamben, *Il dettato della poesia*, in Antonio Delfini, *Poesie della fine del mondo e Poesie escluse*, a cura di Daniela Garbuglia, introduzione di Giorgio Agamben, Quodlibet, Macerata 1995, pp. IX-XX: XV. Prosegue Agamben: "In questo senso egli è l'erede piú autentico della tradizione trobadorica e stilnovista e tutta la sua opera può essere vista come una singolare cambiale tratta a ritroso dopo sette secoli sulla cultura che ha prodotto le biografie provenzali." (Ibid.)

linguaggio e non deverbalizzare la vita, è la testimonianza di un poeta che “non può accettare che il suo vissuto diventi biografia, che esso esista inesorabilmente fuori della parola come un fatto reale.”⁷³⁹

La scrittura di Delfini, così come viene rappresentata ne *Il Ricordo del Ricordo*, dal quale affiorano i taccuini, gli appunti volanti, e l'autoanalisi quotidiana dei diari, è un *collage* che assembla testi occasionali e fugaci, trattati come pezzi di realtà incollati sulla pagina come su una tela di primo Novecento, secondo una pratica che denuncia impossibile la chiusura della forma-libro.⁷⁴⁰ Il libro si riconfigura al suo interno, attraversato e decostruito da tipologie testuali che rifiutano la normalizzazione “prospettica”, sporgono dalla pagina e prendono corpo, segnalando anche la latenza della voce nella scrittura, come dimostra soprattutto *La Rosina perduta*, un volume, pubblicato nel 1957, nel quale Delfini raccoglie i materiali più eterogenei, “dai racconti brevi ai quadri teatrali, da scene e dialoghi a memorie e ricordi, da manifesti e documenti a *calembours* e altri giochi di parole. Compongono la *Rosina* anche intere conversazioni tenute dall'autore a Radio Firenze dopo la Liberazione, alcuni *automatics* e la ripubblicazione integrale del *Fanalino della Battimonda*.”⁷⁴¹

Nei manoscritti la parola di Delfini diventa puro segno visivo, geroglifico, ideogramma, e infine disegno, e perfino manifesto pubblicitario, strumento di una ironica e serrata attività autopromozionale. Il libro è assediato dal magma delle scritture inedite, dalla provvisorietà sistematica degli abbozzi e dei progetti, dalla trascrizione compulsiva della quotidianità. Anziché dare forma compiuta alla propria immaginazione Delfini la diluisce in una teoria infinita di pubblicazioni periodiche, private e “a numero unico”, idee di riviste delle quali spesso restano soltanto i titoli: come se la compattezza del libro, ancora una volta, si sfaldasse a contatto con il tempo frammentato e seriale della stampa periodica e della comunicazione già “di massa”.

⁷³⁹ Ivi, p. XX. Sulle intersezioni testuali che si producono nella raccolta poetica delfiniana cfr. Gian Luca Picconi, *Inumana intertestualità. Appunti sulla citazione nelle “Poesie alla fine del mondo”*, “Cuadernos de filología italiana”, 12, 2005, pp. 123-148.

⁷⁴⁰ “I *Diari* delfiniani sono soprattutto montaggi di reliquie, il cui valore non sta nell'essere cose speciali, ma nell'essere il niente di speciale, il qualsiasi in disuso. Ma messe assieme, queste reliquie fanno affiorare la transitorietà di tutto il ‘disponibile quotidiano’.” (Gianni Celati, *Antonio Delfini ad alta voce*, cit., p. VIII).

⁷⁴¹ Irene Babboni, *Un romanzo nel romanzo*, in Antonio Delfini, *Autore ignoto presenta*, cit., pp. 335-347: 338. Accensioni orali, che si sviluppano lungo la via di fuga del significante, non mancano nei racconti di Delfini, come quando i personaggi cantano canzoni spesso inventate, trascinati da una assonanza o da una rima. O come quando, ne *Il Ricordo del Ricordo*, una delle rabbiose invettive del narratore contro il conservatorismo e il conformismo della borghesia *delira* fino a diventare una filastrocca: “Mentre scrivo, vi hanno tolto lo spauracchio di Stalin. Ben altri ne sorgeranno a tormentare le vostre notti al latte (rotte le botti – le vostre mogli – come vecchie gatte – renderan dritti – i vostri pianti secchi – voi figli di becchi), ben altri spauracchi (non più Stalini, non più Delfini) vi renderan magre le ore, nelle vostre perdute facce, appariran gli smacchi delle vostre cacce; senza visioni, senza ricordi, cogli occhi ciechi e con gli orecchi sordi.” (Antonio Delfini, *Il Ricordo del Ricordo*, cit., p. 268). La musicalità irridente della canzonetta si sottrae alla prosa del senso comune, e “fa le orecchie” a lettori sordi a ogni voce dissonante.

Delfini scrive un unico libro *non finito*, come programmaticamente intitola uno dei suoi racconti,⁷⁴² che risponde alla instabilità “quantica” della realtà: la forma compiuta “non c’entra col pulviscolo di possibilità che si aprono nella contingenza dei momenti.”⁷⁴³ La sostanza della scrittura di Delfini è *parodica*, nel senso etimologico: è la scrittura di una scrittura, il racconto che si sviluppa *accanto* e *intorno* a un racconto che esiste già nella realtà. È il ricordo di un ricordo.⁷⁴⁴ Perciò incarna una secondarietà che è figura del rapporto tra l’interprete e lo scrittore: lo spazio inventivo e “critico” nel quale Delfini incontra i propri personaggi, lo spazio nel quale riscrive se stesso insieme alla storia della propria invenzione, è lo stesso spazio di prossimità nel quale agisce la critica di Garboli, mettendosi sulle tracce del processo creativo. Garboli incontra lo scrittore in una dimensione semitestuale, e lí ne fa il personaggio di una *rinarrazione*. Si incarica di affrontare un “destino incompiuto, perso, irraccontabile, irrealizzato, fatto di piste sbagliate e di sogni mancati” (vale in particolare per Delfini, ma la storia degli autori di Garboli si presenta sempre come mutilata e incompiuta),⁷⁴⁵ per provare a “portarlo a compimento, facendolo entrare in un presente

⁷⁴² “In un primo tempo si intitolò *Racconto triste*; in seguito coll’andare degli anni, persuadendomi dell’impossibilità di continuare una cosa verso la quale non portavo piú alcun interesse, ma soltanto il pregiudizio di un dovere che sapevo di non voler compiere, il titolo è stato mutato in quello definitivo di *non finito*.” (Antonio Delfini, *Racconto non finito*, in Id., *Autore ignoto presenta*, cit., pp. 177-204: 177. Per la storia redazionale ed editoriale del racconto si veda la *Nota ai testi*, in Ivi, pp. 358-360).

⁷⁴³ Gianni Celati, *Antonio Delfini ad alta voce*, cit., p. XXI.

⁷⁴⁴ Cfr. Cesare Garboli, *La bicicletta di Delfini*, in *Antonio Delfini, testimonianze e saggi*, Atti del Convegno promosso dall’Assessorato alla cultura del Comune di Modena (11-13 novembre 1983), a cura di Cinzia Pollicelli, Mucchi, Modena 1990, pp. 41-49. Il testo di Garboli è la trascrizione della relazione presentata al convegno con il titolo *Precisioni su Delfini*, e viene poi riproposto nel fascicolo monografico della rivista semestrale “Riga” (6, aprile 1994) dedicato ad *Antonio Delfini*, a cura di Andrea Palazzi e Marco Belpoliti, Marcos y Marcos, Milano 1994, pp. 263-270, insieme al risvolto editoriale scritto per *Il ricordo della Basca*, Einaudi, Torino 1982 (su “Riga” pp. 261-262). Il numero monografico dedicato a Delfini viene segnalato da Garboli con la nota *Delfini in riga*, “Paragone-Letteratura”, XLV, 528-530, febbraio-aprile 1994, pp. 130-132, pubblicata insieme all’intervista, intitolata *Un orfano del suo tempo*, rilasciata da Garboli a Sapo Matteucci e uscita nel 1982, in occasione della pubblicazione dei *Diari*, su “Globo”, “quotidiano-fantasma” diretto da Michele Tito, “giornale improvvisato che durò non molto piú a lungo dell’anno in cui furono pubblicati i *Diari*”, secondo quanto scrive Garboli nella nota che accompagna l’intervista su “Paragone” (pp. 132-137). Tra i contributi recenti alla critica delfiniana si segnalano anche: Gennaro Di Biase, *Antonio Delfini: il comico tra teologia e finzione*, “Intersezioni”, 1, 2011, pp. 87-112; Fabio Marri, *Cavani, Guanda, Delfini. Scartafacci per una “critica testuale”*, “Studi e problemi di critica testuale”, 82, 2011, pp. 305-318; Roberto Mosenà, *Antonio Delfini e il vagabondaggio nelle prose di “Ritorno in città”*, “Quaderni del ’900”, 10, 2010, pp. 25-30; Antonella Agostino, “10 giugno 1918” e “Modena 1831”: *Antonio Delfini e la scrittura del ricordo*, “Rivista di letteratura italiana”, 1, 2009, pp. 111-119; Ead., *Il piccolo surrealismo di Antonio Delfini: “Il fanalino della Battimonda”*, “Critica letteraria”, 1, 2009, pp. 122-136; Federica Santini, “*Il ricordo della Basca*”. *Antonio Delfini tra surrealismo e realtà*, “Il lettore di provincia”, 116-117, 2003, pp. 39-46.

⁷⁴⁵ Il primo capitolo del libro che raccoglie le lezioni universitarie dedicate da Giacomo Debenedetti a Niccolò Tommaseo tra il 1958 e il 1960 si intitola *Un destino in disponibilità: destini incerti e incompiuti*, come quello del Tommaseo debenedettiano, appartengono spesso ai “personaggi” delle ri-narrazioni critiche di Garboli, scrittori *dispersi* che non hanno assunto fisionomie autoriali certe e riconoscibili, che non hanno inciso nettamente il proprio profilo nell’indistinto, non hanno compiuto una scelta irreversibile nell’orizzonte delle possibilità, e si rendono quindi disponibili a farsi “riscrivere” dall’intervento critico. Se Debenedetti è per Garboli un modello dichiarato e continuamente presente, questo suo libro in particolare, dedicato a una figura così tipicamente situata nel *margin*e della storia letteraria, disperato e perdente antagonista di due

che non è il suo”, ed è il presente della narrazione critica. Il lavoro di ricostruzione di un destino richiede “uno sforzo letterario, critico, ermeneutico, storico, romanzesco”, ovvero l’intero repertorio degli strumenti che nel critico tradizionale rischiano di arrugginirsi, o di atrofizzarsi alternativamente a beneficio di una sola facoltà. Di fronte al rischio della sterilità Garboli, “critico inappagato”, “storico miscredente”, “narratore di frodo”, si affida a una “veggenza ulteriore”, descritta una volta per tutte rievocando il momento incipitario del suo romanzo *su e con Delfini*: “Chiusi gli occhi, mi cancellai dal presente, e chiamai a raccolta, senza alterare la verità storica, tutte le mie potenze fantastiche.”⁷⁴⁶

monumenti, Manzoni e Leopardi, potrebbe rappresentare un incunabolo segreto della scrittura garboliana. Cfr. Giacomo Debenedetti, *Niccolò Tommaseo*, Garzanti, Milano 1973, in particolare le pp. 11-27.

⁷⁴⁶ Cesare Garboli, *Pianura proibita*, cit., p. 176.

1. Nella dimensione paratestuale che ospita la narrazione critica si può assistere a una costruzione conflittuale del significato, a una collaborazione oppositiva, col critico che arriva, apparentemente contro la volontà dell'autore, a *cambiare di segno* a un'opera: come nel caso dell'incontro tra Garboli e Sandro Penna. In un groviglio fatto di compromissioni esistenziali, idiosincrasie culturali, tensioni creative divergenti, il critico e il poeta combattono per la determinazione del senso, si strappano di mano l'interpretazione della poesia, allestiscono concorrenti rappresentazioni dell'opera, declinando nel loro corpo a corpo l'eterna lotta notturna di Giacobbe con l'angelo, attraverso la quale Debenedetti ha metaforizzato l'incontro tra critica e letteratura.

Il rapporto tra Penna e Garboli serve a illustrare un paradosso della prossimità: è proprio "la conoscenza personale, la frequentazione, l'amicizia" che consente al critico di "scoprire l'universalità di Penna", ma appunto in un senso quasi contrario a quello visibile nelle intenzioni del poeta. Mentre *conosce* l'opera di Penna da una posizione ravvicinatissima, testimone come al solito del processo materiale di creazione, il critico in questo caso impara a "leggere le sue poesie interpretandole da una riva opposta e lontana, come se *gli* facessero dei gesti diversi dalle loro parole." Andando oltre la ricorrenza di una sorta di "sindrome ossessiva e ripetitiva dell'eros efebico" Garboli individua un nucleo più profondo nella poesia di Penna, un sottosuolo di difficoltà che contrasta con la facilità della superficie, e fa affiorare "un sistema di leggi morali fuori dall'umano, severissime e indiscutibili, un'attitudine impressionante a vivere di sogni caduti prima ancora di farli, la dura, invisibile coerenza di chi non si aspetta niente dal mondo e si arrangia con una sapienza antichissima e oracolare, come i cinesi che credono nel Tao."⁷⁴⁷

Seguendo uno dei movimenti ritornanti della sua critica e della sua scrittura Garboli tenta di svelare il *gioco segreto* di Penna: come farà dando alla raccolta dei suoi saggi su Elsa Morante il titolo di un libro che la scrittrice ha rifiutato e dimenticato, *Il gioco segreto* appunto, e che Garboli recupera come "una pista da rivalutare", "un titolo che ha un grande valore metaforico e concentra nella sua semplicità un significato pregnante."⁷⁴⁸ Il

⁷⁴⁷ Cesare Garboli, *Penna, Montale e il desiderio*, in Id., *Storie di seduzione*, cit., pp. 108-139: 113. Pubblicato per la prima volta in volume autonomo nella collana "Passepartout", Mondadori, Milano 1996.

⁷⁴⁸ Cesare Garboli, *Al lettore*, in Id., *Il gioco segreto*, cit., p. 14. Secondo Garboli quando pubblica la raccolta *Lo sciale andaluso*, nel 1963, Elsa Morante riprende alcuni racconti contenuti ne *Il gioco segreto*, il suo libro d'esordio pubblicato nel 1941, operando una selezione che occultava la radice "naturalista" della sua scrittura, l'interesse per una deformazione patologica dell'esistenza, che allo stesso tempo cita e dissolve i moduli veristi. Interrato, il fiume dell'analisi spietata e sadica della "natura umana" riemerge a tanti anni di distanza

critico individua il punto cieco, l'origine rimossa di un'esperienza creativa, e ne fa il centro della sua indagine, addirittura "riscrivendo" l'opera dello scrittore proprio nel segno del libro cancellato.⁷⁴⁹

Nel caso di Penna la riscrittura implica il rovesciamento di uno dei luoghi comuni critici piú tenaci della poesia novecentesca, ovvero la piana *cantabilità* della poesia penniana, l'immediata e naturale felicità del suo verso (Garboli approfondisce la potente eccezione di Pasolini, che per primo ha individuato in Penna una forma del "male" alla radice della grazia).⁷⁵⁰ Un luogo comune fondato, per altro, nella sostanza stessa della scrittura penniana, che diverge con evidenza dalle strategie di significazione della poesia contemporanea: "di tutti i poeti del Novecento, Penna è il solo che non adoperi simboli"; Penna sembra ignorare la dannazione alla metafora che ha esiliato la poesia contemporanea dalla pienezza del senso. Nel secolo dell'oscurità Penna "è tutto in luce, tutto lí, nelle parole che pronuncia, infimi strumenti e materiali di artigiano che bastano a

nell'ultimo romanzo della scrittrice: "le sue sorgenti esploderanno all'improvviso dopo avere percorso un lunghissimo viaggio sottoterra, nel buio dove aspettavano solo di uscire. Non si potrebbe capire l'esperienza di *Aracoeli*, né l'interesse ossessivo, sadico, minuzioso rivolto alla fisiologia e alla malattia che fanno di una creatura innocente un'immagine di perversità e di abiezione, senza i precedenti lontani – puerili e filamentosi finché si voglia – delle metamorfosi giovanili. Certi racconti del *Gioco segreto* si leggono come prove inconsapevoli (non dico gli antigrifi) delle tenebrose anatomie del romanzo." (Cesare Garboli, *Lo scialle andaluso*, in Id., *Il gioco segreto*, cit., pp. 111-142: 141). Sulle varianti del racconto eponimo *Il gioco segreto* nel passaggio dalla pubblicazione in rivista (1937) al volume del 1941 cfr. Elena Fumi, *Un archetipo della scrittura. "Il gioco segreto" di Elsa Morante (1937 e 1941)*, "Moderna", 2, 2010, pp. 119-125.

⁷⁴⁹ Nel gesto di *sovrascrivere* il libro della Morante adottando il suo stesso titolo, avverte Garboli, non deve essere vista "un'invasione, una sovrapposizione, un'ingerenza del critico nei fatti dell'Autore, o addirittura, Dio guardi, l'ammicco a una creatività che voglia surrogare o rivaleggiare col genio fantastico dell'Autore. Il critico come artifex additus artifici, la critica come creazione letteraria insieme vampiresca e vicaria è un proposito che mi è del tutto estraneo." (Cesare Garboli, *Al lettore*, in Id., *Il gioco segreto*, cit., p. 14). Certamente la *excusatio* di Garboli è finalizzata a respingere le piú dozzinali identificazioni di critica e letteratura, seppure la sovrapposizione dei titoli alimenta la suggestione di una critica di prossimità che si sporge nello spazio di creatività nel quale nasce la scrittura. Quasi come Pierre Menard di fronte al *Chisciotte*, Garboli riscrive *Il gioco segreto* ricreando parola per parola l'intera opera della Morante, e allo stesso tempo generando un libro originale e "autonomo".

⁷⁵⁰ Già in un articolo uscito su "Il Popolo di Roma" del 28 settembre 1950, in occasione della pubblicazione di *Appunti*, Pasolini scrive: "Semplicità, purezza: e va bene, ma non c'è limite che valga, una persona, e una vita, son sempre complesse, impure. E noi diremmo che è appunto la disperazione per un destino dispersivo e obbligato che echeggia dentro la poesia di questo poeta condannato alla felicità, allargandone i confini, dandole quelle risonanze che sono la sua nascosta, autentica ricchezza." (Pier Paolo Pasolini, *Gli Appunti di Sandro Penna*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., I, pp. 349-352: 351). Pasolini sviluppa in questa stessa direzione le sue riflessioni in un saggio dedicato a *Una strana gioia di vivere* (Scheiwiller, Milano 1956), pubblicato su "Paragone-Letteratura", VII, 76, aprile 1956 e poi accolto in *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960. In *Passione e ideologia* compare anche *Come leggere Penna*, uscito su "Il Punto", III, 1, 4 gennaio 1958 in occasione della pubblicazione di *Poesie*, Garzanti, Milano 1957. Entrambi i saggi si leggono ora in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., I, pp. 1129-1149. Infine, nel "segnalibro" che accompagna l'edizione di *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 1970, Pasolini scrive, con un potente riverbero autobiografico, che Penna ha perseguito nel corso della sua poesia una "esclusione di se stesso da un mondo che del resto lo escludeva", ovvero "una lunga ascesi, fatta di notti e di giorni senza regola, in cui si ride e si piange, come ingenui personaggi di opere romantiche senza principio né fine, con le loro croci e le loro delizie: una lunga ascesi in cui, anziché pregare, egli ha cantato le forme del mondo lontano." (Il segnalibro si legge ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., II, pp. 2543-2544).

spiazzare, di colpo, il complicato e faticoso edificio a chiave costruito, come un immenso giocattolo, dalla poesia moderna.”⁷⁵¹

Nel sistema di opposizioni della poesia italiana del Novecento alla negazione montaliana, che pronuncia la parola “cuore” solo per denunciarla come uno “scordato strumento”, risponde il recupero sabiano della rima “piú antica e piú difficile”, cuore:amore. Penna certamente si colloca istintivamente dalla parte sabiana del sistema, accetta la facile difficoltà della rima cuore:amore, pronuncia parole originarie e apparentemente impronunciabili, come *vita*, uno dei suoi lemmi-chiave, credendo nell’autenticità del loro significato; eppure, si vedrà, l’identificazione con Saba è insufficiente a spiegare la poesia penniana. Penna, ancora confermando il luogo comune, è un poeta di gioia, e in questo senso assolutamente *minore* e marginale nel contesto dell’esperienza contemporanea: seppure la sua gioia, avverte Garboli, è “solitaria e angosciosa”, e non va cercata nell’amore: è “la solitudine, la gioia di sentirsi anonimi, liberi e soli.”

2. Il luogo comune critico costruito intorno a Penna anche con la sua complicità, tuttavia, non tiene nel momento in cui non percepisce il rovescio della *facilità* in una scrittura che elude il ricorso al simbolismo moderno per risalire a una figuratività sapienziale, a una letteralità sacrale in cui le parole tornano a essere cose, e a fornire un accesso *magico* alle verità dell’esistenza. Giacomo Debenedetti associa alcuni versi di Saba al passo inesorabile dell’*Ecclesiaste*, alla perentorietà abissale delle sentenze bibliche.⁷⁵² In modo analogo a volte la voce perpetuamente in fuga delle poesie di Penna si arresta, il suo sguardo diventa immobile, abbandona la superficie per scendere a una profondità insondabile: “ed ecco i grandi, sorprendenti versi di Penna, gli enormi blocchi di pietra, i resti di un antico edificio in un paesaggio vario, mobile e inquieto.” Sono versi inaspettati, che rompono l’omogeneità della dizione di Penna, quasi alterandone il respiro, per imporsi come eventi misteriosi, “simili alle rughe enigmatiche e lineari sul volto di un idolo.” Non sono versi dettati dal “pensiero”, da un’ispirazione mediata dall’ideologia o dalla poetica, nemmeno

⁷⁵¹ Cesare Garboli, *Muori Pennino*, in Id., *Penna Papers*, Garzanti, Milano 1984, pp. 15-22: 19. Il testo è stato pubblicato per la prima volta su “Il Mondo” del 28 giugno 1970 (con il discutibile titolo redazionale *Una mano fra i capelli*), in occasione della pubblicazione dell’edizione Garzanti di *Tutte le poesie*.

⁷⁵² “Pare che in lui [in Saba] operino esperienze irrevocabili e obliate, di cui sia rimasta solo la finale stanchezza; e un amaro sugo della vanità del tutto. La morale, forse, dell’*Ecclesiaste*, se vogliamo esagerare e trovarle a tutti i costi un nome; se non che Saba ne riceve i soli effetti, e inconsapevolmente, in un modo tutto fisico.” (Giacomo Debenedetti, *La poesia di Saba*, in Id., *Saggi*, cit., pp. 193-231: 201. Il saggio è stato pubblicato su “Primo Tempo”, 9-10, senza data [1923], pp. 272-300; poi in Id., *Saggi critici*, prima serie, Edizioni di “Solaria”, Firenze 1929 (volume ristampato poi per Mondadori nel 1952, con l’importante prefazione *Probabile autobiografia di una generazione*; in questa versione, per il Saggiatore, a cura di Cesare Garboli, nel 1969; e ancora nel 1989 per Marsilio, con un’introduzione di Geno Pampaloni).

da “quella smarrita e vulnerabile di un poeta-fanciullo, sempre lí a giocare con la sua meraviglia.” Si tratta piuttosto della “strana e impenetrabile ispirazione di un legislatore mitico, di un duro e adulto conoscitore dei fatti dell’uomo.” Quando Penna scrive un verso come “Ognuno è nel suo cuore un immortale”, significa che “qualcuno è passato in questa poesia, ha parlato a Penna, e ha lasciato sulla sabbia un’orma che non è del nostro tempo.”⁷⁵³

Il passo sapienziale e misterico immette nel livello oscuro, sotterraneo della poesia di Penna, sempre strenuamente rifiutato e occultato dal poeta. Penna, ricorda Garboli, “soffriva e si lamentava se osavo denunciargli la negatività delle sue poesie, o se gli facevo notare l’ambiguità del meccanismo di cui io lo sentivo prigioniero: meccanismo obbligato di traduzione subitanea del male di vivere nella numinosità narcotica, onirica dell’eros, secondo un processo formale di segno opposto alla felicità naturale in cui Penna si riconosceva o voleva riconoscersi.” Penna vuole rappresentare la propria poesia come il luogo nel quale le dinamiche del desiderio si sciolgono, trovano una loro composizione pacifica, una loro espressione immediata: “si sentiva un poeta innamorato del mondo, un poeta solare, e io lo vedevo, al contrario, nella pratica di questo culto, come un fedele pieno di zelo ma anche offeso e malato.” Per quanto apparentemente inconciliabili, le due rappresentazioni non si elidono reciprocamente. Attraverso una paziente auscultazione, e una laboriosa concertazione, Garboli arriva a sintetizzare la complessità della poesia di Penna proprio nella “compresenza di due livelli, per così dire, di adulazione del desiderio: uno piú oscuro e profondo, che mi dava ragione, l’altro esteriore ma tutto in luce, che mi dava torto.”⁷⁵⁴

Penna non acoglie con la stessa disponibilità la coscienza della duplicità segnalata da Garboli: continua a schermirsi, a vedersi solo nella luce senza ombra, nella musica senza stonature dei suoi versi intonati alla gioia. Ma proprio in questa zona, nella facile cantabilità delle rime piú orecchiabili, nelle poesie che apparentemente danno maggiore sfogo di libertà al compimento del desiderio, Garboli cerca, fin dal primo contatto con la poesia di Penna, le tracce di un incrinarsi della superficie, le impronte lasciate da una dolorosa elaborazione interiore. Dal nucleo originario delle *Poesie* pubblicate nel 1938 Garboli sceglie una delle piú celebri *canzonette* di Penna: “Trovato ho il mio angioletto / fra

⁷⁵³ Cesare Garboli, *Al di qua del Male*, in Id., *Penna Papers*, cit., pp. 27-31: 31. Il testo è stato pubblicato per la prima volta su “Epoca” nel dicembre del 1974, col titolo *Prigioniero della felicità*.

⁷⁵⁴ Cesare Garboli, *Penna, Montale e il desiderio*, cit., pp. 119-120.

una losca platea / fumava un sigaretto / e gli occhi lustrati avea...”⁷⁵⁵, per leggerci “un piccolo episodio psichico, spia di uno stato di grave depressione, direbbe un medico, come se tutta la realtà fosse stata risucchiata in un angusto pozzetto.” Intorno alla grazia dei vezzegiativi, e all’ignara innocenza dell’adolescente preme “il fascino schiacciante del negativo, una incapacità costituzionale alla vita, e il bisogno invincibile di svalutare, cancellare, negare...” Penna non *risolve* nel piccolo quadro le pulsioni del desiderio, ma si rifugia in immagini che tentano disperatamente di *ridurre* il potenziale desiderante, senza riuscire ad arginare del tutto il sospetto che il dispositivo di difesa stia combattendo contro una malattia, e inneschi “una sorta di muta ribellione negativa verso tutto quanto non appartenga alla piccola circolazione della sua nevrosi vitale.”⁷⁵⁶

3. Mentre resiste alle interpretazioni psicoanalitiche di segno negativo, e difende la rappresentazione apollinea della propria poesia, Penna *consegna*, letteralmente, a Garboli un se stesso sconosciuto e inedito, aprendo a una lenta, obliqua e contraddittoria adesione a un’immagine diversa di sé. Nell’agosto del 1973 Penna affida a Garboli “un fascio disordinato di fogli e foglietti di diverso formato, un po’ manoscritti e un po’ dattiloscritti, in parte nuovi e in parte ingialliti. Contenevano alcune fra le più belle poesie che Penna abbia mai scritto. Erano poesie scritte in tempi diversi, molti anni fa, e mai pubblicate. Penna diceva di averle trovate per caso, e che, fino a qualche giorno prima, ignorava di averle scritte.”⁷⁵⁷

L’attenzione di Garboli è attratta soprattutto da due poesie, *La battaglia*⁷⁵⁸ e *La rinuncia*,⁷⁵⁹ che sembrano rivelargli con assoluta evidenza un Penna perturbante, attestato su una

⁷⁵⁵ Si può leggere in Sandro Penna, *Poesie*, prefazione di Cesare Garboli, Garzanti, Milano 2000, p. 50, nella sezione *Poesie 1927-1938*. Sia nella versione su rivista, sia nella versione in volume del suo saggio Garboli cita una lezione erronea del secondo verso, “in una losca platea”, anziché “fra una losca platea”. Penna lo rimprovera di questa svista, nel contesto di una più generale recriminazione sulla “durezza” della sua valutazione critica, troppo concentrata, a giudizio di Penna, sulle tracce della nevrosi e della malattia. Sono le avvisaglie di un conflitto interpretativo che opporrà il poeta al critico, salvo poi precludere a una obliqua e fruttuosa riconciliazione. (Cfr. Cesare Garboli, *Muori Pennino*, cit., pp. 16-17).

⁷⁵⁶ Cesare Garboli, *Mostro da niente*, in Id., *La stanza separata*, cit., pp. 26-35: 32-33. Il testo è stato pubblicato per la prima volta su “L’Approdo letterario”, IV, 3, luglio-settembre 1958.

⁷⁵⁷ Cesare Garboli, *Penna inedito*, in Id., *Penna Papers*, cit., pp. 23-26: 24. Il testo di Garboli, che contiene la segnalazione e il commento delle due poesie inedite, poi apparse in *Stranezze* nel 1976, *La battaglia* e *La rinuncia*, è stato pubblicato su “Paragone-Letteratura”, XXV, 288, febbraio 1974, pp. 4-5.

⁷⁵⁸ “‘Tua madre è morta’, mi diceva un coro / sommesso memorabile sereno. / ‘Morta’, mi ripetevo e un lieve riso / di tempi memorabili sereno / tingeva l’acre angoscia nella luce. ‘E quello / che fu nei tempi oscuri il grande amico / è forse morto?’ ‘Oh, quello’, / dicevano più cauti, ‘in due tagliato / da un solo colpo, mai non lo vedemmo / altrimenti piegato’. E io baciavo / piangendo i resti di quel panno amico / che ricoperto aveva sotto il sole / una cosa nel mondo mai toccata.” La poesia passerà poi nella sezione 1957-1965 della raccolta *Stranezze*, Garzanti, Milano 1976. Ora si legge in Sandro Penna, *Poesie*, cit., p. 360.

⁷⁵⁹ “Ma quando fu perduto – e l’acqua intorno / alla sua fine si fece più nera – / libero e solo sulla riva accanto / vide in un soffio di sole il ragazzo. / Nudo piegato sulle gambe, usciva / dal suo corpo la cosa

misteriosa e solenne intonazione dantesca, confermata, nel primo dei due componimenti, da una sorta di dialogo enigmatico con un coro di ombre (e chissà che accanto al modello dantesco non vada collocato anche il Leopardi del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*).⁷⁶⁰ Segnalando nel gennaio del 1974 le due poesie su “Paragone” Garboli ne sottolinea “la disappartenenza [...] allo stile piú vulgato di Penna, e la loro appartenenza a un Penna del ‘profondo’.” E attribuisce già a quest’altezza proprio a Penna l’intenzione di scalfire la sua stessa vulgata, nella quale finora è rimasto acquattato, per rendere finalmente pubblico il rovescio segreto della sua poesia: “con la voce allappata dai tranquillanti, Penna si lagna, oggi, della sua lunga fortuna di poeta ‘alessandrino’. Lamenta che si parli della ‘magica fluidità’, della ‘divina semplicità dei versi penniani’. Preferisce essere, dice, un poeta del mistero. E siccome Penna è un grande critico, perché non cominciare a pensare che egli abbia ragione?”⁷⁶¹

Dopo questa (auto)rivelazione la diffidenza di Penna verso lo specchio al “negativo” nel quale Garboli tenta di farlo specchiare comincia a sciogliersi.

La poesia atemporale di Penna, sospesa in una sorta di antica eternità, nella quale ogni “data si perde in una vita che non ha date”,⁷⁶² sembra in questo periodo conoscere un impercettibile movimento. Nel 1970 Penna pubblica in volume *Tutte le poesie*, un’edizione riassuntiva che produce, per quanto invisibile a occhio nudo, una cesura. Lavorando a *Stranezze*, il libro successivo alla prima *fissazione* delle sue opere, oscuramente sente di poter trascorrere, se non in un’altra fase, in un’altra dimensione della propria poesia. Davanti a una tale possibilità naturalmente recalcitra: accusa il libro, è sul punto di rifiutarlo, lo odia. Cerca di vederci una stanca ripetizione di temi già *spiegati*. Ma in realtà è terrorizzato proprio da un’ipotesi di maturazione, dall’idea che la sua poesia possa sottostare alle leggi di uno *sviluppo*, anziché restare sospesa nella sua perenne fuga sul posto. Penna stesso lascia cadere un indizio di questa paura, attraverso alcuni dei suoi “versi rivelatori, sibillini,

giornaliera. / Gridò piú volte, e con minore angoscia / si risentí nel mondo e nella noia. / Guardò il sesso che apparve umile e assente. / Altra cosa pendeva; e fu con gioia, / quasi con gioia che guardò l’immota / immagine invocata, come assente / guardare alla sua fine, fu con gioia / che in un guizzo felice entro di sé / si chiuse ancora.” Stessa sorte editoriale della poesia precedente. Si legge in Ivi, p. 361.

⁷⁶⁰ *La battaglia* “sembra scritta in sogno. O fra la veglia e il sonno. Un incubo, si direbbe, da dormiveglia, da sonnolenza epatica, visitato da fantasmi e bagnato di un pianto per il quale non è errato un richiamo alla *Vita nuova*. Il commosso, agitato paesaggio interiore, che però è anche quello dell’Umbria medievale, affiora fra le palpebre infiammate, lo stile è gotico, l’accento purgatoriale rimanda anch’esso a Dante, rinvio confortato da una reminiscenza quale ‘in due tagliato / da un solo colpo’, evidente detrito lasciato dal travolgente passaggio nella memoria di *Purg*, III, 107-108 ‘biondo era bello e di gentile aspetto / ma l’un dei cigli un colpo avea diviso’.” (Cesare Garboli, *Stranezze*, in Id., *Penna Papers*, cit., pp. 33-41: 33-34. Il testo è stato pubblicato come postfazione a Sandro Penna, *Stranezze*, cit.).

⁷⁶¹ Cesare Garboli, *Penna inedito*, cit., p. 26.

⁷⁶² Ivi, p. 25.

imperiosi, i versi di grande, fulminea sapienza oracolare”, che denunciano: “Non c’è più quella grazia fulminante / ma il soffio di qualcosa che verrà.” Con questo dubbio “Penna ha frantumato la statua, l’idolo della sua poesia”⁷⁶³, dai suoi versi “è fuggito il delirio, è volata la droga”⁷⁶⁴ dei sensi, le costrizioni dovute alla macchina del desiderio sempre in funzione. La fine della giovinezza crea delle soste, delle grandi pause, nelle quali può dispiegarsi il passo sapienziale che precedentemente affiorava soltanto nei brevi arresti: “oggi questo piano discorso, il ritmo oracolare di Penna s’intreccia senza soluzione di continuità alla svelta polimetria narrativa, alla volubile vena del grande impressionista con il bianco taccuino sotto il sole.”⁷⁶⁵

Stranezze arriva a confermare le diagnosi di Garboli, i sintomi, trapelati anche attraverso le due anticipazioni, che il critico aveva sentito provenire da sotto la superficie della poesia di Penna. Confermando la coesistenza di un doppio livello, di una doppia natura dei versi penniani, che in questa raccolta raggiunge un equilibrio quasi perfetto, una convivenza pacificata: “il Penna visivo, il Penna che guarda e trascrive le cose è lo stesso Penna che emette sentenze, il Penna che legifera”; il poeta che ha scoperto la gravità nascosta nella sua leggerezza è “uno strano animale che lascia orme incancellabili, impronte da pachiderma sulla sabbia, senza abbandonare per questo il capriccio di un trotto leggero.”⁷⁶⁶

4. *Stranezze*, del resto, è un libro nato dalla collaborazione assidua, dalla compresenza del critico e del poeta nello spazio della creazione. Ha preso forma da un’osmosi, da un lento scambio di umori: sotto la crosta della denegazione, Penna manda a Garboli segnali che confermano la sua lettura. La rivelazione, da parte di Penna, di materiali che forniscano a Garboli una traccia, una prova per mostrare a Penna, e al mondo, il rovescio di Penna, avviene tramite uno scartafaccio di inediti, manoscritti, dattiloscritti, prove di stampa, forse anche esemplari unici, non tutti confluiti in *Stranezze*, e descritti da Garboli nel 1981 nel saggio *The Penna Papers*, che diventa il resoconto di una co-creazione, non a caso esemplato fin nel titolo sul modello narrativo di *The Aspern Papers*, “il racconto di James dove una storia complicata, aristocratica e tenebrosa si aggroviglia intorno alle carte superstiti di un poeta immaginario sotto il quale potrebbe anche nascondersi Byron.”⁷⁶⁷ Garboli allestisce

⁷⁶³ Cesare Garboli, *Stranezze*, cit., p. 38.

⁷⁶⁴ Ivi, p. 39.

⁷⁶⁵ Ivi, p. 40.

⁷⁶⁶ Ivi, pp. 40-41.

⁷⁶⁷ Cesare Garboli, *Penna, Montale e il desiderio*, cit., p. 108. Quando Garboli decide di ampliare uno spunto racchiuso in una nota di *The Penna Papers*, per fare luce sul rapporto tra Penna e Montale, si accorge, dalla

una narrazione che “doppia” l’interpretazione, e riorganizza i fatti, gli snodi del lavoro creativo, in modo da confermare con un senso di fatalità l’intuizione critica.

La turbolenta frequentazione del critico e del poeta, intorno alla lavorazione di *Stranezze*, è punteggiata dal ricorrere di queste “consegne”, frammentarie e rateali, razionate “secondo un criterio che non si capiva se fosse veramente casuale o se e quanto ubbidisse a un disegno”. Penna forse non segue un’ragionata progettualità, ma obbedisce a una cieca necessità che gli impone di *farsi leggere* per farsi reinterpretare: “voleva disfarsi di quelle poesie, o di certe poesie, o voleva discuterle con qualcuno.”⁷⁶⁸ Vuole esporsi perché qualcuno lo aiuti a riconoscersi. “Per ragioni misteriose, o comunque oscure”, scrive Garboli, non senza una dose di mistificazione, per intensificare la *suspense* della trama critica, Penna sceglie “il suo critico piú duro”, per farne “lo strumento grazie al quale le sue volontà” si sarebbero concretizzate. Senza che questa decisione comporti un allentamento della tensione, una diminuzione della conflittualità: “per dirla in termini ‘omosessuali’ (non senza attinenza all’argomento delle carte) la sua natura faceva violenza a me e io la facevo a lui.”⁷⁶⁹

A posteriori, nel tempo del racconto (mentre scrive *The Penna Papers*) Garboli si aggira nel laboratorio di Penna, ricostruisce nel ricordo la pratica di scrittura, passa in rassegna gli scarti della variantistica, mostra la consistenza materiale della *manifattura* penniana, la concezione artigianale del lavoro che fa delle poesie dattiloscritte e manoscritte dei “pezzi unici”, simili a disegni, stampe e quadri che esistono e hanno senso nella fisicità della loro esecuzione.⁷⁷⁰ Come già era accaduto a Delfini nella sua “rinarrazione”, raccontando la storia dello scartafaccio penniano Garboli incontra se stesso in quanto personaggio, osservatore che con la propria presenza influenza l’osservazione, *disturba* il fenomeno, e

prima riga, di dover affrontare “una storia piú aggrovigliata di *The Aspern Papers*. La nota diventò una ricerca, uno scrutinio, un testo non so se piú critico o narrativo. Diventò un saggio, ma con tutti i caratteri, sia pure mostruosi e ipertrofici, di una nota a piè di pagina.” (Ivi, pp. 108-109). Ancora una conferma: la radice della critica di Garboli è sempre *sporcata* da questo impiego in chiave ermeneutica del paradigma narrativo, e allo stesso tempo è avvinta a una vocazione parassitaria, secondaria, paratestuale.

⁷⁶⁸ Cesare Garboli, *The Penna Papers*, in Id., *Penna Papers*, cit., pp. 53-85: 57. Il testo è stato pubblicato su “Paragone-Letteratura”, XXXII, 378, agosto 1981, pp. 3-29.

⁷⁶⁹ Ivi, p. 58.

⁷⁷⁰ “Le poesie di Penna vivono isolatamente, separatamente. Ogni tanto Penna fa delle mostre. Raggruppa olii, acquerelli, gouaches, sanguigne, tempere ecc., iscrivendo queste poesie in grandi aree cronologiche. Ma piú spesso le porta in giro come fossero disegni da vendere. Le porta sotto il braccio, chiuse in vecchie buste commerciali, naturalmente manoscritte. Le porge, come fanno i pittori, distogliendo gli occhi dalla pittura: questa è brutta, questa è bella. Questa potrebbe essere bellissima. Questo l’ho già detto cento volte. Il guaio di Penna è che i suoi ‘quadri’ sono tecnicamente riproducibili all’infinito senza perdere nulla né della loro aura, né della loro originalità. Peccato. Altrimenti Penna sarebbe oggi ricco, ricchissimo come lo era Picasso. O continuerebbe a essere povero, chissà. Povero come Rosai, come Morandi.” (Cesare Garboli, *Stranezze*, cit., pp. 34-35).

altera “l’esperienza” della scrittura, contribuendo a determinare il movimento delle particelle.

Nel corso della sua elaborazione poetica Penna accoglie diversi suggerimenti di Garboli: per esempio, cambia il verso *che la prigioniera mia era la libertà*, in *che mia prigioniera era la libertà*, nella poesia *Quanto più mi sentivo a te legato*, che sarà inserita poi nel volume *Il viaggiatore insonne*.⁷⁷¹

Garboli si rimprovera l’interferenza, che rovina gli equilibri metrici e ritmici del testo: “Penna fece malissimo ad ascoltare il mio suggerimento, sbadato e superficiale; una svirgolata a matita che non saprò mai perdonarmi.”⁷⁷² L’intervento del critico, passato nella “volontà dell’autore”, lascia una traccia indelebile. Analogamente, presentando una delle poesie inedite riemerse dallo scartafaccio il critico ricorda di aver suggerito di riempire gli *omissis*, i punti di sospensione messi da Penna a “censurare” una parola “oscena”: “Le fanfare col sole / leggero sui lucidi ottoni. / Le bagnate viole / e una leggera pena ai c... // Caffè della stazione. / Fumante di pioggia e di ormoni / anch’io, colmo vagone, / poso la calda pena ai c...” Annota Garboli: “La rima identica (senza equivoco) è allusa in questo autografo con l’iniziale della parola-rima c...; e la parola è poi aggiunta per intero con inchiostro diverso da quello originario. Fu un mio suggerimento, sbagliato. Ripristino la lezione di Penna.”⁷⁷³ L’esplicitazione del termine, che probabilmente per Garboli significava eliminare un falso pudore, guasta l’intenzione del testo, qui con pochi dubbi, perché vanifica un procedimento tipico di Penna, che è quello di contrabbandare la grazia come malizia (e viceversa). Facendogli scrivere “coglioni” per esteso, Garboli in qualche modo “violenta” Penna, per condurlo verso una *sincerità* ideologica, riflessa, di tipo “pasoliniano”.⁷⁷⁴

Al di là delle interferenze “locali” tuttavia, che il critico può rettificare tornando con il suo racconto sul luogo dell’esperienza, il dato più rilevante è la macrointerferenza prodotta da Garboli sulla poesia di Penna, agendo sulla consapevolezza del poeta e accompagnandolo in un *tradimento* che libera una rappresentazione più complessa della sua poesia. Inseguendo una visione di se stesso come poeta “assoluto”, immune alla cronologia in quanto già *accaduto*, sospeso nell’attimo in cui la poesia si consuma come evento, “Penna

⁷⁷¹ “Quanto più mi sentivo a te legato / la Natura adoravo / come da una prigioniera. // (Calma leggeva un libro e poi guardava il mare / lungamente la miss dall’alto suo terrazzo). // Ma quando poi mancasti il cielo o il mare / erano falsi a mezzogiorno, e seppi / che mia prigioniera era la libertà.” Si può leggere in Sandro Penna, *Poesie*, cit., p. 448. *Il viaggiatore insonne* uscì per le Edizioni San Marco di Genova nel 1977. Cfr. anche Sandro Penna, *Il viaggiatore insonne*, edizione critica a cura di Roberto Deidier, presentazioni di Natalia Ginzburg e Giovanni Raboni, San Marco dei Giustiniani, Genova 2002.

⁷⁷² Cesare Garboli, *The Penna Papers*, cit., p. 91, nota 4.

⁷⁷³ Ivi, p. 68.

⁷⁷⁴ Cfr. John Butcher, *Eros, Enigma and Euphemism in the Poetry of Sandro Penna*, “Quaderni d’italianistica”, 1, 2002, pp. 105-132.

nasconde o tenne segrete, per anni, delle poesie che, se pubblicate insieme ad altre coeve, avrebbero dato di lui un'immagine diversa da quella nella quale amava specchiarsi.”⁷⁷⁵ Erano poesie che “lo riflettevano come un poeta di felicità oscurata e senza quel miracolo di cui egli andava così orgoglioso”, poesie di cui diffidava, “che lo lasciavano incerto e perplesso”; carte segrete “in cui non si raccapezzava”, e che decise di provare a decifrare nel momento in cui “non pensava più a difendersi e ad apparire; e forse cominciò veramente a preferirsi, o ad accettarsi, sotto un altro profilo.” Più o meno consapevolmente Penna cercava qualcuno che “lo aiutasse in un piccolo delitto, nella consumazione fino in fondo dello splendore passato e della gioventù”. Dopo il rifiuto iniziale maturano in lui “la tentazione e il pensiero che le poesie cresciute in casa lo avrebbero difeso e rivelato nella sua intrezza, nella sua oscurità, dando di lui un'immagine più completa di quella inseguita per tutta la vita.” Il delitto auspicato da Penna si compie con la pubblicazione di *Stranezze*, con la complicità attiva di Garboli. Per effetto di quel libro la poesia di Penna “uscì dal frigo di perfetta limpidezza in cui si era congelata; raggiunse i molti; e Penna si avviò a diventare quel che era sempre stato, un classico della malattia e non un alessandrino della felicità.”⁷⁷⁶

5. La complicità del critico non aiuta soltanto Penna a riconoscersi come “diverso da sé”, ma contribuisce a ridefinire le coordinate “pubbliche” della sua poesia, a rivedere la sua collocazione nel sistema delle poetiche contemporanee, e nella genealogia della poesia italiana del Novecento. Penna conosce la sua prima affermazione, negli anni Trenta, stretto tra Saba e Montale, cercando di sgusciare tra la “persecutoria” identificazione col primo, e la opprimente precoce normatività assunta dalla poesia del secondo. Montale, dopo aver letto un primo gruppo di poesie penniane pubblicate su “L'Italia letteraria” nel 1932, consola Penna, ferito per le reazioni che diminuivano la sua originalità, ammettendo: “Sì, vedo che Saba c'entra poco.”⁷⁷⁷ Nello stesso anno Saba incontra per la prima volta Penna a Roma, in un caffè di piazza Barberini, e immediatamente telegrafa a Montale, che lo aspetta a Firenze: “Trovato turbante poeta stop rimando arrivo di un giorno.”⁷⁷⁸ Sono

⁷⁷⁵ Ivi, p. 78-79.

⁷⁷⁶ Ivi, p. 79.

⁷⁷⁷ Cesare Garboli, *Penna, Montale e il desiderio*, cit., p. 116. Per i rapporti epistolari tra Penna e Montale cfr. Eugenio Montale, Sandro Penna, *Lettere e minute 1932-1938*, introduzione di Elio Pecora, testo, apparato critico e postfazione di Roberto Deidier, Archinto, Milano 1995.

⁷⁷⁸ Cesare Garboli, *Penna, Montale e il desiderio*, cit., p. 126. Garboli cita l'episodio anche in *Muori Pennino*, cit., p. 18. Per una ricostruzione parziale dell'epistolario tra Saba e Penna cfr. Pasquale Tuscano, *Storia di un'amicizia. Le lettere di Umberto Saba a Sandro Penna*, “Rivista di letteratura italiana”, 1, 2008, pp. 147-153; Umberto Saba, *Lettere a Sandro Penna 1929-1940*, a cura di Roberto Deidier, Archinto, Milano 1997. Negli

gli indizi di un embrionale riconoscimento, attraverso i quali si legge anche il *turbamento* dei due “maggiori” nel trovarsi di fronte a una reciprocità non completamente assimilabile, a un’esperienza che sfugge alla dinamica delle identità.

“Muori Pennino, muori Pennino’, cantilenava Umberto Saba accarezzandolo, toccandolo, lasciandogli i capelli. ‘Hai ricreato me e Montale, ora puoi morire’.”⁷⁷⁹ Attraverso il gioco sadico della tortura Saba e Montale esorcizzano l’inquietudine di vedersi non tanto *superati*, ma contaminati, espropriati dell’unicità delle rispettive voci, conquistata anche a costo di reciproche incomprensioni. Penna viene accolto come un doppione imperfetto, una copia non conforme di entrambi, rivelatrice di una zona di sovrapposizione rimossa, e in quanto tale addomesticato, esiliato in una mitologia che egli, in cerca di approvazione, non esita ad assumere come propria. Penna rifiuta a lungo l’esistenza di una dimensione negativa della propria poesia perché occultarsi è il prezzo da pagare per essere accettato nella società letteraria, riconosciuto come il poeta alessandrino della trasgressione sensuale, cui si aggiunge qualche accento vagamente pindarico. Penna invidia l’iperuranio ermetico e metafisico, dal quale si sente escluso. L’*establishment* fiorentino lo rinchiude nel ghetto della facilità, e Penna si adatta a recitare la parte dell’angelo caduto, tra scandalo e grazia. Si attesta su una tonalità speculare rispetto a quella montaliana; si propone come il rovescio di serenità che *assorbe* tutta la negatività dell’esistenza.

Il rovescio, tuttavia, non è l’opposto: quando nel 1932 Montale viene a contatto con la poesia di Penna, non può restare indifferente alle epifanie del desiderio che vi si consumano, all’esplosione di eventi che si manifestano nell’immobilità e rapidamente nell’immobilità tornano a placarsi. Penna percepisce il mondo per illuminazioni, e ogni sua poesia è il referto di un’*occasione*.

Montale si offre come editore e curatore delle poesie di Penna, per un volume da pubblicare con le Edizioni di Solaria. La lavorazione però è tormentata, subisce continue dilazioni: “si frapposero intoppi, misteriosi rinvii.”⁷⁸⁰ Intanto, a partire dal 1933, Montale comincia a lavorare ai *Mottetti*: i più tardi risalgono al 1939; gli ultimi due, *Addii, fischi nel buio* e *Ti libero la fronte dai ghiaccioli*, vengono aggiunti nel 1940: Montale li dice di datazione incerta, ma è improbabile che possano risalire molto più indietro. *Le occasioni*, pubblicato da Einaudi, libro epocale che spacca in due il Novecento poetico italiano, indica come finito

studi critici si è fatta strada sempre più chiaramente l’idea che il Saba maturo abbia accordato qualche suo accento sulla dizione penniana: per una ridefinizione della direzione delle influenze tra i due poeti, cfr. Massimiliano Pecora, *Saba, Penna e una passeggiata veneziana*, “Rivista di letteratura italiana”, 2-3, 2008, pp. 115-118; Bartolo Calderone, “Parole” di Penna e di Saba, “Rivista di letteratura italiana”, 2-3, 2008, pp. 299-302.

⁷⁷⁹ Cesare Garboli, *Muori Pennino*, cit., p. 18.

⁷⁸⁰ Ivi, p. 20.

di stampare il 14 ottobre 1939. Le *Poesie* di Penna, di slittamento in slittamento, vengono pubblicate a Firenze da Parenti nel 1939, per interessamento di Sergio Solmi: finito di stampare il 23 giugno 1939. Le linee cronologiche delle due gestazioni si sovrappongono: “la nascita, la formazione, la lavorazione dei *Mottetti* coincidono non solo con gli anni di amicizia e di reciproco *envisagement* tra Penna e Montale; non solo con la crescita della raccolta di Penna, ma con la scelta, l’ordinamento, la curatela e tutela di questa raccolta, generosa tutela esercitata prima con una certa discrezione da Saba e Montale, poi gestita più o meno in pubblico da Carocci e Ferrata, Solmi e Bonsanti, tutto o quasi l’establishment che aveva allora il suo centro a Firenze.”⁷⁸¹

L’ambiente fiorentino, avviato ai rigori dell’inverno ermetico, intuisce la *diversità* di Penna soprattutto nella sua inaudita capacità di far balenare inequivocabilmente il desiderio attraverso le distese dell’imperturbabilità, di aggredire la granitica compattezza della negatività con i sussulti della *libido*. Le epifanie sensuali di Penna potrebbero aver lasciato un’impronta, è l’ipotesi “narrativa” di Garboli, sul succedersi delle occasioni montaliane, su questi eventi che, come nelle poesie di Penna, increspano l’indifferenza del reale ma, all’esatto opposto, lo fanno attraverso una sottrazione integrale del desiderio, una negazione sistematica di qualunque movimento libidico. Garboli mostra delle tracce del possibile *passaggio* di Penna attraverso la poesia di Montale: echi più o meno dimostrabili, voci che si rincorrono, suggestioni incrociate, e qualche sicuro “prestito” che Montale, come sempre maestro del *self-fashioning*, ha sapientemente occultato. E se non è filologicamente possibile accertare se “Addio fanciullo, entra nel buio ancora”, verso di una poesia di Penna difficilmente databile, pubblicata nella sezione 1957-1965 di *Stranezze*, possa aver lasciato un ricordo nell’ultimo verso de *La bufera*, “mi salutasti – per entrar nel buio”, è criticamente indiscutibile che il buio delle due poesie non è lo stesso buio, e che la “rima” intertestuale non è identica: il buio di Penna è l’oscurità carica di sensualità che propizia l’attivazione del desiderio; il buio metafisico di Montale è inibizione definitiva di ogni possibilità del desiderio.

All’intollerabilità dell’esistenza Montale risponde “coi simboli, con la metafisica, col gusto sempre più crescente della realtà eventuale, quella che non si vede e non si tocca, e coi segnali, le sorprese, gli enigmi, le occasioni e i richiami di una trascendenza sempre aspettata e sempre rifiutata.” Penna risponde invece con un’elaborazione personale del desiderio, “sia pure un desiderio soggetto a una servitù severissima”. La presenza del desiderio attira la curiosità di Montale, la cui poesia è esattamente fondata sul vuoto di

⁷⁸¹ Cesare Garboli, *Penna, Montale e il desiderio*, cit., p. 128.

tensione sensuale. “Fu questa curiosità a regalare qualcosa ai *Mottetti* di piú tarda stesura? A lasciare una traccia sulle piccole epifanie, sui fotogrammi di un canzoniere d’amore sia pure sublimato, petrarchizzato e platonizzato?”⁷⁸² Sicuramente Penna può aver aggiunto “un timbro di flauto alla vecchia colloquialità montaliana”, fissandone la discorsività dentro la cornice visiva di brevi *flash*, e trasmettendo al linguaggio di Montale “un’impronta monolingvistica in funzione polifonica.” Ma è possibile che l’impronta di Penna sulla poesia di Montale sia anche piú profonda, e sia da rintracciare, in negativo, nella “forma umiliata del desiderio”, che ha dato a Montale la “possibilità di trasformare un desiderio immaginario, la nostalgia del desiderio, in una realtà luminosa e sconfitta.”⁷⁸³

6. Poco importa a questo punto cercare di misurare il livello di verosimiglianza contenuto nella ricostruzione di Garboli, e sarà il compito di altro e diverso lavoro andare a riconsiderare nel dettaglio, semmai per precisare le serie cronologiche e verificare il *versus* delle influenze, lo sviluppo dei rapporti tra Penna e Montale.⁷⁸⁴ La funzione di definizione di una “poetica critica” assunta dal racconto che Garboli dedica al personaggio Penna è denunciata, certo implicitamente, dall’autore nel momento in cui rivela la sua “fonte” narrativa. Garboli scrive qui un altro capitolo del suo “Novecento umbratile”,⁷⁸⁵ della sua

⁷⁸² Ivi, p. 115.

⁷⁸³ Ivi, pp. 137-138.

⁷⁸⁴ Per un primo tentativo di ricostruire cronologie e serie compositive, a partire dalle stampe disperse che riaffiorano da riviste e quotidiani, cfr. Michele Vermicelli, *Il corpus penniano sparso per le riviste*, “Rivista di letteratura italiana”, 1-2, 2005, pp. 251-256. In attesa che un lavoro di questo tipo sia completato e approfondito, sarà utile dare un quadro essenziale dei contributi “extra-garboliani” alla critica della poesia di Penna, per tentare di sottrarre almeno in parte il poeta all’orizzonte comunque ristretto, “privato”, intimo, in cui è stato esiliato, e dal quale Garboli non è riuscito a strapparli, consegnandolo a una diversa ma altrettanto segregata marginalità. In dialogo con la filologia di prossimità di Garboli, nel tentativo di precisarla e organizzarla, si pone Roberto Deidier, *Le parole nascoste. Le carte ritrovate di Sandro Penna*, Sellerio, Palermo 2008. Prova a rifiutare il paradigma “patologico” al quale Pasolini e Garboli hanno inchiodato la poesia di Penna Marco Edoardo Debenedetti, *Il fanciullo lontano*, “Rivista di letteratura italiana”, 1, 2002, pp. 185-196. Tra le analisi piú recenti sulla poesia di Penna si segnalano anche: Elena Guerrieri, *Quel che resta del sogno. Sandro Penna, dieci studi (1989-2009)*, Pagliani, Firenze 2010; Lorenzo Sommelli, “*Il mare è tutto azzurro*”. *Il mito della realtà nella poesia di Sandro Penna*, “Filologia e critica”, 3, 2009, pp. 343-382; Pierfranco Bruni, *La poetica e il linguaggio di Sandro Penna. Tra sogno, grecità ed eros*, Pellegrini, Cosenza 2008; Giovanni Sedita, *Sandro Penna e il regime. “Non fuggono i divieti alla felicità”*, “Strumenti critici”, 2, 2006, pp. 289-295; Caterina Mongiat, *Aspetti dello stile di Sandro Penna: lessico e sintassi*, “Stilistica e metrica italiana”, 5, 2005, pp. 219-265; Elena Ferrari, *Il lirismo saffico di Sandro Penna*, “Sincronie”, 13, 2003, pp. 139-149. Ha segnato, nel bene e nel male, un momento importante della ricezione penniana il discusso e criticato lavoro di Elio Pecora, *Sandro Penna: una biografia*, Frassinelli, Varese 1990.

⁷⁸⁵ *Umbratile* è il Rinascimento “di mezzo”, il Rinascimento anticonvenzionale, marginale, extrafiorentino del quale parla Longhi nel saggio *Primizie di Lorenzo da Viterbo*, pubblicato su “Vita Artistica”, I, 1926, pp. 109-114, ora nelle *Opere complete di Roberto Longhi, II, Saggi e ricerche 1925-1928*, Sansoni, Firenze 1967, pp. 53-61. La ricerca di valori figurativi messi in ombra dalla vulgata rinascimentale vasariana e “turistica”, centrata sulla triade Michelangelo, Leonardo, Raffaello e sulla prevalenza della linea e della forma plastica, attraverso l’intera opera di Longhi, ed esplose in tutta la sua forza conflittuale nel contrasto con Bernard Berenson. “Qui”, nel dissidio che oppone Longhi a Berenson, “è in gioco il Rinascimento, e si tratta di demolirlo nella sua mitologia e nella sua retorica spezzandone il cordone con la centralità fiorentina, svuotando il pozzo

controstoria del Novecento, che passa attraverso la rivalutazione di Penna come “il solo poeta italiano che abbia creduto di parlare in positivo e a gola spiegata, dicendo chiaramente chi era e che cosa voleva in contrasto con la grande e vincente formula montaliana di negatività, quindi a prezzo di un continuo accento di sfida e di una terribile infrazione sistematica che sarebbe ingeneroso e riduttivo ricondurre al solo tema omosessuale.”

La vera trasgressione penniana non riguarda il sesso, e va ricercata nel “miracolo di felicità” collocato dentro un sistema che vieta alla poesia ogni accesso alla vitalità. Alla rimozione dell’esistenza si contrappone la *strana gioia di vivere* “di un poeta indisponibile ad allinearsi con chi rimane a terra, ma anche costretto, se voleva nuotare, a tuffarsi dalla rupe sbagliata.”⁷⁸⁶ L’omosessualità come *contenuto* non basta a definire il senso della *differenza* di Penna: “piú forte dell’identità dei sessi è il pensiero della diversità e del disordine dell’amore, di ogni amore.”⁷⁸⁷ Lo scandalo è la faglia che l’amore apre, sempre, nella vita degli individui, e nella quale si inserisce l’irriducibilità dell’Altro, secondo il Lacan del XX seminario. In questo punto, nel punto di irruzione dell’Altro, la felicità di Penna nasconde la malattia, che non è la negazione della vita in quanto inferno, ma è una forma di asceti del desiderio che brucia fino alla consunzione, una declinazione della santità come autodistruzione. Sulla rivelazione di questo rovescio di infelicità si è applicata la resistenza di Penna, che “accettava di essere un poeta di visioni, di lacrime e sogni, anche un poeta di sofferenza, ma non accettava facilmente di essere un poeta ‘infelice’ o ‘malato’.” Al contrario, la forza e la perversione che Garboli cerca, in Penna come in tutti i personaggi della sua narrazione critica, è “proprio la capacità di vivere la malattia e la depressione con uno splendido abbandono da sano, respirandone a pieni polmoni come un sentiero di montagna, senza mai accorgersi di percorrere un sogno vissuto ‘a occhi aperti per le strade’, sogno o incubo redento e illuso da una gioia storta.”⁷⁸⁸

Nella creazione di un personaggio che attraversa il Novecento mostrando sul volto sano la smorfia di una malattia segreta, che affida alla scrittura la nostalgia per la vita, che indica

d’origine. Si tratta di inventare rinascimenti alternativi, rinascimenti sí e no, rinascimenti ‘umbratili’, aiutandosi con una bibliografia un po’ piú sensibile alla storia e un po’ piú ragionata che non siano le didascalie del Berenson.” Per opera della trasfigurazione longhiana “il Rinascimento ‘umbratile’, medioevale e ‘irrealistico’ diventa un Rinascimento di segno irricognoscibile.” (Cesare Garboli, *Prefazione*, in Bernard Berenson, Roberto Longhi, *Lettere e scartafacci 1912-1957*, cit., p. 37). Analogamente *irricognoscibile* è il Novecento di Garboli, che batte sentieri marginali e secondari, lontani dai “centri” istituzionali e dai valori precocemente canonizzati della letteratura novecentesca. Garboli scrive la storia di un Novecento alternativo, di un Novecento sí e no, che traccia una inedita (spesso letteralmente) genealogia della contemporaneità.

⁷⁸⁶ Cesare Garboli, *The Penna Papers*, cit., p. 81.

⁷⁸⁷ Ivi, p. 82.

⁷⁸⁸ Ivi, p. 85.

con inquietudine una omologia tra l'insufficienza del libro e l'insufficienza del mondo, e cerca di confrontare e di colmare in una impossibile reciprocità le due insufficienze, si nasconde "l'intrico piú nodoso, la radice piú interrata" della saggistica di Garboli, che consiste nel "bisogno di scrutare nell'espressione di uno scrittore, di un critico, di un poeta, i segni non della gioia di esprimersi ma le tracce lasciate dopo il passaggio da un'infezione misteriosa, da un male inspiegabile che ha trovato nella creatività letteraria la sola possibilità di cura e di guarigione." Se la scrittura è la traccia di una mancanza, se "si scrive quando la gioia o il desiderio di vivere non basta", se "la letteratura nasce dal bisogno di liberarsi dalle passioni, se nasce dall'angoscia, dall'ossessione, dall'incubo, dalla frustrazione, dal rimorso," il critico non ha altro modo di esercitare la propria "vocazione diagnostica", "se non nella patologia di chi *gli* è piú vicino."⁷⁸⁹

Garboli risolve nella prossimità il problema posto dalla letteratura novecentesca: il testo è una sineddoche irreparabilmente guasta, in cui la parte non sta mai per il tutto, e dalla quale la vita è stata cancellata e amputata. L'unica possibilità, sempre approssimativa, di comprensione, è *abitare* lo spazio della creazione, spiarlo da vicino, nelle pieghe della forma in cui si nasconde la vitalità. Per sorprendere il residuo di vita che gualcisce il margine della poesia occorre guardare lo stesso punto fissato dall'autore: proprio come fa Garboli nella fotografia pubblicata in *Penna Papers*, che lo ritrae nella casa di Penna a Roma, in via della Mole dei Fiorentini. Seduto accanto a Penna su un divano, il critico guarda di fronte a sé, verso l'orizzonte indicato dal gesto del poeta.

⁷⁸⁹ Cesare Garboli, *Pianura proibita*, cit., p. 167.

1. La scrittura di Cesare Garboli è una pratica interstiziale, che occupa i margini come proprio luogo d'elezione, e non sta mai a suo agio *in pagina*, non è mai *centrata* rispetto alla forma e alla composizione del libro: individua un punto di fuga esterno, che non coincide con quello della prospettiva tipografica. Garboli inventa "un genere letterario in cui bibliografie, prefazioni, documenti, note, glosse alle note, appendici, note alle appendici si susseguono intrecciandosi."⁷⁹⁰ Si rappresenta, e agisce, come uno scrittore di paratesti, scrittore della soglia e del confine, che immette il lettore nella dimensione della scrittura a partire da un luogo che non è ancora scrittura, a partire dal bordo dell'esistenza, dal momento in cui la scrittura comincia.

Autore *di servizio*, Garboli contrappone la propria scrittura gregaria di scrittore-lettore a quella *assoluta* dello scrittore-scrittore, che "lancia le sue parole nello spazio, e queste parole cadono in un luogo sconosciuto. Lo scrittore-lettore va a prendere quelle parole e le riporta a casa, come Vespero le capre, facendole riappartenere al mondo che conosciamo."⁷⁹¹ *Scritti funzionali* avrebbe dovuto essere il titolo del libro che poi si è chiamato *Scritti servili* (e *Storie di seduzione* nella sua riedizione ampliata, pubblicata postuma ma esemplata su un indice stilato da Garboli). Della polifunzionalità degli scritti di Garboli fornisce un grafico esatto la bibliografia compilata da Laura Desideri, allestita a partire da un progetto dello stesso Garboli.

Desideri descrive Garboli come uno scrupoloso "bibliografo di se stesso",⁷⁹² che ordina i suoi volumi, gli scritti dispersi, i ritagli, i dattiloscritti, con precisione archivistica. E allo stesso tempo traccia le sue pubblicazioni attraverso note e glosse che ripercorrono la storia compositiva ed editoriale dei testi, in un'attitudine "delfiniana" alla *rinarrazione*. Garboli torna continuamente in cerca di se stesso scrittore, per raccontarsi, e sempre per riposizionare i propri scritti nel flusso della vita, nel contesto dell'esperienza: anche su se stesso Garboli esercita una critica di prossimità, un continuo intervento di *invenzione* della propria biografia critica.

⁷⁹⁰ Carlo Ginzburg, *Nota introduttiva*, in Laura Desideri, *Bibliografia di Cesare Garboli (1950-2005)*, nota introduttiva di Carlo Ginzburg, Edizioni della Normale, Pisa 2007, pp. IX-XI: X.

⁷⁹¹ Cesare Garboli, *Al lettore*, in Id., *Storie di seduzione*, cit., pp. 3-5: 3. Il testo dell'introduzione a *Storie di seduzione* è lo stesso che apriva gli *Scritti servili*, cit., pp. VII-X.

⁷⁹² Laura Desideri, *Le ragioni di una bibliografia*, in Ead., *Bibliografia di Cesare Garboli*, cit., pp. XXVII-XXXV: XXX. Sul ritratto di Garboli che emerge dalla descrizione bibliografica del suo *corpus* cfr. Domenico Scarpa, "Tu vieni in un aspetto irrecusabile". *Cesare Garboli, una bibliografia, una traduzione*, "Paragone-Letteratura", 84-85-86. 2009, pp. 3-14.

L'organizzazione della bibliografia degli scritti di Garboli conferma la strutturale disseminazione di testi appunto "funzionali", che si collocano sempre *a supporto* della scrittura altrui, disponendosi intorno ai testi "primari", costruendo una costellazione di "servizi resi a una committenza, scritti promossi da una servitù pratica, da una finalità editoriale". A conferma di una vocazione *maieutica* che autorizza un'ulteriore incarnazione del critico: "mi sento anche scrittore-editore. Ci sono molti editori (e la nostra lingua ne annovera a fiumi) che finiscono, prima o poi, per diventare scrittori, mentre a me succede il contrario (non so scrivere senza inseguire una professione, o una vocazione, fallita)."⁷⁹³ Il lavoro editoriale di Garboli è un gesto critico e una collaborazione alla creazione che non lascia tracce scritte, salvo il contributo anonimo dei risvolti e delle quarte di copertina, che spinge al limite la vocazione paratestuale e "mimetica" (nel senso del camuffamento per ottenere l'invisibilità), diventando la sintesi e la metafora essenziale della sua critica di prossimità, dello *zero* a cui tende la sua scrittura.

La diffrazione tipologica dei testi di Garboli, fotografata dall'indice della bibliografia e dalla sua frastagliata articolazione in sezioni, denuncia anche una certa disponibilità *transmediale* della pratica critica. Ed è merito di Laura Desideri aver introdotto nella bibliografia, contrariamente a quanto prevedeva il progetto d'autore, le numerose intersezioni tra il lavoro di Garboli e i media diversi dalla scrittura. Gli episodi di contatto con la tv e la radio, sia in quanto autore e ideatore di trasmissioni, sia in quanto ospite, *testimone* della letteratura lontano dal libro, rappresentano una sorta di contrappunto: la voce e la presenza del critico integrano e *traducono* la sua parola scritta.⁷⁹⁴ Producendo un effetto di eco che si amplifica a contatto con il cinema, un mezzo la cui influenza linguistica e di immaginario sulla cultura contemporanea approfondisce la rilevanza della compenetrazione mediale.

Il primo saggio di Garboli pubblicato su "Paragone", la rivista destinata a diventare il banco di prova di tante sue pubblicazioni, quasi la prima apertura della "tana", dalla quale spiare le reazioni del mondo, è un intervento sul film *Limelight* di Chaplin. Ma il cinema per Garboli non è soltanto oggetto di analisi, è anche una pratica: nel 1978 adatta per il

⁷⁹³ Cesare Garboli, *Al lettore*, in Id., *Storie di seduzione*, cit., p. 4.

⁷⁹⁴ A metà degli anni Settanta Vittorio Sereni coinvolge Garboli in un progetto editoriale per la produzione di "una serie di audio-cassette destinate a fare spettacolo acustico di temi e argomenti di letteratura". In collaborazione col regista Giorgio Pressburger Garboli mette insieme "un racconto 'per suoni' dal titolo: *Storia di un bambino*, dove il Pascoli era rappresentato sotto l'effetto del trauma (la fucilata) che lo espropriò della vita, arrestando lo sviluppo del *puer* e interrompendo 'il normale corso di crescita di un bambino'." L'allestimento vocale dell'idea critica trova una conferma quasi letterale quando, aperto il cantiere delle poesie famigliari di Pascoli, Garboli si imbatte in un cartiglio con un appunto di mano pascoliana che esclama: "Io non sono potuto crescere". (Cesare Garboli, *Al lettore*, in Id., *Trenta poesia famigliari di Giovanni Pascoli*, Einaudi, Torino 1990, pp. IX-XXXVII: XVIII).

cinema, insieme a Lamberto Bava, *La Vénus d'Ille* di Merimée. Nel 1980 lavora all'adattamento cinematografico del racconto di Mario Soldati *La giacca verde*, per la regia di Franco Giraldi, nel quale recita anche una piccola parte. Prolungando una disposizione attoriale, una vocazione mancata e praticata solo in parodia, che viene da lontano: nel 1968 il critico compare come attore nel film *Teorema* di Pasolini, dove interpreta l'intervistatore del prologo, il giornalista pedante, prevaricante, che anziché porgere il microfono lo tiene per sé, enunciando una serrata teoria di contraddizioni paralizzanti, una sequenza di pseudo-domande che includono già, preventivamente, tutte le (castranti) risposte possibili.

Attraverso la partecipazione al film di Pasolini Garboli metaforizza, o parodizza, il lavoro del critico, come al solito situato in posizione paratestuale, in uno spazio intermedio, una zona di decompressione, tra la vita reale (integralmente *mediata* dai tic della comunicazione) e i domini dell'invenzione. La "presenza" di Garboli tuttavia, e viceversa il senso delle indicazioni e delle conferme che egli può aver ricevuto da questa esperienza cinematografica, non si esauriscono sulla soglia del film, se è vero che sull'intero *teorema* di Pasolini si allunga l'ombra di un archetipo che Garboli ha incessantemente tentato di riattivare e di sottrarre all'oblio e all'equivoco che lo hanno colpito tra Otto e Novecento: *Tartuffe*. Il personaggio molieriano, scriverà Garboli, è "autentico 'guaritore' di mali profondi, enigmatico incantatore di famiglie perbene assai più che non sia l'ultimo dei suoi discendenti, il biondo semidio evangelico del 'teorema' pasoliniano."⁷⁹⁵ La torbida figura angelica interpretata da Terence Stamp, che irrompe nell'ordine di una famiglia borghese per insegnare a tutti i suoi componenti l'impurità della purezza, è anche una rivelazione critica dell'autentico significato del *Tartuffe*, in opposizione alle banalizzazioni che ne hanno fatto un apologo contro l'ipocrisia. L'eco teatrale che riverbera dal film di Pasolini (e non solo da questo, notoriamente) introduce a un'altra contaminazione mediale, quella con il teatro appunto, che attraversa l'intero arco del lavoro di Garboli, incorporando anche la più efficace *mise en abîme* della sua critica di prossimità.

2. Il titolo scelto da Garboli per la raccolta di saggi pubblicata nel 1989, *Scritti servili*, ha una spiegazione che risiede nella cultura teatrale. È un omaggio offerto all'intelligenza di tutte le figure servili che popolano (e *fanno*) la storia del teatro, e in particolare al servo che più intensamente *soffre* la propria condizione: Sganarello, testimone di "una realtà

⁷⁹⁵ Cesare Garboli, *Ipotesi sul Tartuffe*, in Id., *Storie di seduzione*, cit., pp. 249-257: 251. Il testo è stato pubblicato per la prima volta come prefazione a Molière, *Tartufo*, Einaudi, Torino 1974.

incomunicabile, impietrata solitudine lungo la quale, come si conviene a una realtà servile, corre la tensione di tutti i fili.” Il servo è un elemento portante della rappresentazione, un punto di equilibrio, un principio di innesco e di riassorbimento delle dinamiche di scena. Sganarello trema e teme a nome e per conto del padrone, pronuncia le parole che avviano e sciolgono la tragedia. È Sganarello, in definitiva, “a testimoniare di tutte le nostre domande. Ma la servitù non fa domande: se le accolla, le subisce. La servitù è al di là di ogni domanda e di ogni risposta. La servitù è la sola cosa al mondo di cui siamo certi.”⁷⁹⁶

Sul rovescio della pagina introduttiva dedicata a Sganarello gli *Scritti servili* di Garboli portano un'altra insegna: un'immagine, la riproduzione fotografica del *Polittico di san Vincenzo Ferreri* di Giovanni Bellini, coi santi Cristoforo e Sebastiano, visibile a Venezia nella Basilica dei SS. Giovanni e Paolo. A mo' di didascalia Garboli trascrive una breve sintesi della vita di Cristoforo: desideroso di servire Cristo, Cristoforo incontra un eremita che lo istruisce sulle verità della fede, e sugli atti richiesti ai fedeli. Cristoforo rifiuta però i rigori del digiuno e l'applicazione della preghiera. “Tu lo conosci quel fiume dove molti finiscono per annegare, se cercano di passare di là? [...] Visto che sei così alto e forte, perché non vai là ad aiutare la gente ad attraversarlo?”, lo esorta infine l'eremita. Cristoforo accetta: è questo il *servizio* che può rendere a Cristo, aiutare le persone ad attraversare il fiume. Cristoforo doppia Sganarello, e contribuisce a definire l'immagine del critico servile, *mezzo* per attraversare il guado che divide il lettore e lo scrittore, e anche: traghettatore che fa continuamente la spola tra il libro e ciò che sta fuori dal libro; tra la scrittura e ciò che non è ancora, o non è più, scrittura.

Il teatro, in questo senso, è tutto ciò che accade alla parola “fuori” dal libro, lontano dal silenzio della pagina. E un significato “mediale” potrebbe essere racchiuso nell'ambiguo titolo che Garboli sceglie nel 1998 per la raccolta delle sue cronache teatrali degli anni Settanta, allestita da Ferdinando Taviani: *Un po' prima del piombo*, che certamente allude al decennio del terrorismo che scorre parallelo, con la sua scia di sangue, alle recensioni di Garboli, interrotte proprio in prossimità dell'esplosione finale della violenza, nel 1978 dell'omicidio Moro; ma che potrebbe significare anche “un po' prima della stampa (come se fosse ‘dei piombi’), potrebbe cioè indicare quello stadio intermedio fra orale e scritto che mi pare definisca, per Garboli, il genere dell'articolo di giornale come schizzo del pensiero in velocità.”⁷⁹⁷

⁷⁹⁶ Cesare Garboli, *Al lettore*, in Id., *Storie di seduzione*, cit., pp. 4-5.

⁷⁹⁷ Ferdinando Taviani, *Prefazione*, in Cesare Garboli, *Un po' prima del piombo*, prefazione di Ferdinando Taviani, Sansoni, Firenze 1998, pp. VI-LXII: X. Il piombo del titolo ha anche un terzo significato, e allude al “penitenziario” di Vado di Camaione nel quale Garboli si esilia dopo il rapimento di Aldo Moro, con un

Garboli parla di fatti culturali che non sono libri, che al di fuori della loro esecuzione sostano in una zona di inesistenza, e allo stesso tempo scrive “un anti-libro”,⁷⁹⁸ fatto di pezzi volanti strappati all’effimero della conversazione, sempre minacciati dalla chiacchiera e sul punto di essere riassorbiti dal brusio della comunicazione. Del resto *Un po’ prima del piombo* non fa che portare alle estreme conseguenza la tipologia consueta dei libri di Garboli, che sono sempre “libri strani, quasi l’invenzione d’un nuovo genere, dove le zone liminari, gli apparati, i supporti, le parti che solitamente servono a traghettare il lettore verso il testo, acquistano un’importanza inedita, diventano la vera *opera*, o meglio: lo spazio dell’operare.” Garboli è scrittore di dispositivi ibridi, che trasformano il libro in “una scena a due, e in questo duumvirato Sganarello (o Cristoforo) a volte dilaga, diventa, come Molière in scena, il vero protagonista, ma senza nulla togliere alla dignità e alla forza del suo ‘signore’.”⁷⁹⁹

La dinamica che attraversa lo spazio della scrittura di Garboli riproduce ciò che Molière ha portato a compimento sulle scene, “una delle più geniali e profonde intuizioni collettive del teatro, la dicotomia ‘servo-padrone’: i servi saprebbero vivere la vita ma non possono viverla; i padroni detengono il privilegio di vivere la vita ma non sanno viverla.”⁸⁰⁰ Il padrone ha il dono e la licenza delle passioni, possiede la libertà “mortale” di esprimersi, il servo detiene il primato sterile di un’intelligenza sempre “vincolata”: su questo chiasmo Garboli proietta la reciprocità e la complementarietà imperfetta tra il critico e lo scrittore. Nell’economia dell’opera di Molière, Tartuffe è il servo che dovrebbe sovvertire questa regola, con il proprio progetto politico di dominio fondato sull’amministrazione della menzogna: l’intelligenza critica medita di installarsi al centro della rappresentazione. Il fatto di essere un servo che ambisce al potere non è l’ultimo dei tratti che fanno di Tartuffe un’autobiografia del Novecento, in particolare italiano. Ma la rivelazione più importante portata in scena da Tartuffe riguarda la finzione. Irrompendo con la propria recitazione dell’ipocrisia in un contesto di parti stereotipate Tartuffe smaschera l’ipocrisia della commedia che sarà “borghese”: tanto in senso tecnico, destabilizzando il genere teatrale,

gesto di rifiuto opposto a una realtà divenuta *illeggibile*. Ferdinando Taviani ha dedicato diversi studi al teatro analizzato in particolare nella sua relazione con la letteratura, indagando quindi tutte le possibili forme di ibridazione, osmosi, reciprocità, ma anche conflittualità e incompatibilità, tra parola orale e parola scritta. Cfr. Ferdinando Taviani, Massimo Fusillo, *Lo spazio letterario del teatro*, “Contemporanea”, 3, 2005, pp. 45-56; Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, il Mulino, Bologna 1995; Id., *Uomini di scena uomini di libro. La scena sulla coscienza*, Officina, Roma 2010.

⁷⁹⁸ Ferdinando Taviani, *Prefazione*, cit., p. XVI.

⁷⁹⁹ Ivi, p. XLI.

⁸⁰⁰ Cesare Garboli, *Ipotesi sul Tartuffe*, cit., p. 254.

quanto in senso morale, minando la finzione che si recita nella realtà.⁸⁰¹ Tartufo testimonia che dal mondo della menzogna non si esce: “protagonista del nostro posticcio universo di frodi, egli stesso si dichiara e ci appare come la finzione delle finzioni, l’ultimo e inarrivabile enigma.”⁸⁰²

Col *Tartuffe* Molière rappresenta la contaminazione inestricabile di realtà e finzione, e lo smascheramento reciproco: una *verità* dissolve la stilizzazione della rappresentazione teatrale, mentre la dissimulazione lacera tutte le rappresentazioni che sorreggono l’esistenza quotidiana: “Portando in scena un religioso falso e un ateo vero, Molière non offendeva la religione ma faceva qualcosa di meno e di più: contagiava la fede col teatro, contaminava un vero che si presenta certo e assoluto col sistema stesso dell’‘apparenza’.” Contro l’ipocrisia, contro la malafede che *sono* la vita, Molière afferma “il diritto a esistere di un’altra mistificazione”: il teatro, che diventa *misura* della realtà, in quanto ogni rivelazione avviene attraverso l’ipocrisia, e “per denunciare la mistificazione, non c’è altro che fingere; senza che questa catena, quest’imbroglio di recitazioni-rivelazioni abbia mai fine”. Il cortocircuito innescato dal doppio legame dell’ipocrisia rappresentato nel *Tartuffe* consente a Molière di cogliere “l’infezione nascosta dentro un sistema relativistico”, mettendo in scena “il teatro non solo nella sua finzione ma nella sua ‘struttura’.”⁸⁰³

3. Molière è il classico col quale Garboli intrattiene un dialogo permanente e intimo, una familiarità quotidiana che si sviluppa negli anni, cresce all’ombra di altri progetti e altri incontri, si ingrandisce fino a *significare* il senso stesso della ricerca critica, lascia dietro di sé una coda di scritti, note, traduzioni, materiali che finiscono perfino col solidificarsi nel progetto di un libro monografico, dedicato a *Dom Juan*, lasciato inedito dalla morte e poi pubblicato postumo.

Don Giovanni approfondisce e compie definitivamente il duplice smascheramento cominciato nel *Tartuffe*: la denuncia della finzione, lo strappo prodotto nella realtà teatrale diventa col *Dom Juan* attivo, da passivo che era, e da difensivo aggressivo, perché Don Giovanni, aristocratico, può permettersi provocazioni e denunce che erano precluse al servo Tartufo. Don Giovanni vendica Tartufo, porta a compimento il suo programma: “può comportarsi, in scena, da ironica spia di un cattivo teatro; può denunciare con un

⁸⁰¹ “Tenebrosa e nera coscienza della malafede di ciascuno dei personaggi in gioco, corpo estraneo immesso nel tessuto di una famiglia borghese, misterioso e inclassificabile oggetto che scatena una tensione di gruppo, Tartufo è un avvocato della verità, altro che un impostore” (Ivi, p. 252).

⁸⁰² Cesare Garboli, *Ipotesi sul Tartuffe*, cit., p. 253.

⁸⁰³ Cesare Garboli, *Vita di Molière*, cit., p. 282.

sorriso le finzioni che lo circondano; può agire, senza volerlo, da attore ‘critico’, spettatore di un teatro mediocre e malato, di un teatro ‘teatrale’, di un sotto-teatro, che è come dire un sotto-grado della realtà.”⁸⁰⁴

Don Giovanni si affida a una recitazione intermittente, quantistica, volontariamente discontinua, che oscilla tra la smaccata simulazione e l’assenza: “se simula, Don Giovanni oppone finzione a finzione, contrappone una finzione positiva e reale a un’altra teatrale e posticcia; se non simula, vuol dire che si assenta dalla recitazione perché nauseato e schifato dal teatro come da una prigioniera.”⁸⁰⁵ Portando in scena la contestazione della scena, Don Giovanni si isola rispetto agli attori che recitano secondo la convenzione teatrale, li disorienta trascinandoli nella zona liminare dell’avanspettacolo, nell’ambiguità della rappresentazione che avviene *davanti* al sipario; rompe le regole del teatro, “strappa la veste al teatro e ne denuncia la ‘teatralità’.”⁸⁰⁶

Nello “straniamento” tecnico operato da Molière, incompreso e banalizzato dalla cultura contemporanea, Garboli trova un antidoto al brechtismo monolitico che sembra paralizzare il teatro di ricerca del Novecento, stringendo in un solo nodo soffocante i dogmi dell’impegno, l’ossequio alle esigenze della sinistra istituzionale, una fede “tartufa” nelle parole d’ordine del progresso e dello sviluppo. Molière rappresenta un possibile archetipo del Contro-Novecento⁸⁰⁷ di Garboli, del Novecento umbratile e minoritario che resiste alle teorie, si sottrae alle dialettiche, *sporca* la algida teologia del negativo che domina il secolo: “nulla è più lontano dalla drammaturgia del Novecento, votata allo scintillio del paradosso e alla geometria intellettuale, del professionismo ‘basso’ e della comicità vitale e morbosa, salutare e spettrale di Molière; nulla di più lontano da questo teatro ‘di testa’ di Molière stesso come attore, così spesso bollato di guitto e d’istrione ‘che fa sempre le stesse smorfie’

⁸⁰⁴ Cesare Garboli, *Come recita Don Giovanni*, in Id., *Il “Dom Juan” di Molière*, con una nota e una bibliografia di Laura Desideri, Adelphi, Milano 2005, pp. 131-190: 140. La prima parte del saggio, sottotitolata *I. Dal teatro al testo*, è stata anticipata su “Paragone-Letteratura”, XXX, 350, aprile 1979, pp. 21-52, e poi accolta in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Mondadori, Milano 1983, pp. 284-308. In appendice alla monografia Laura Desideri fornisce la bibliografia completa degli scritti di Garboli su Molière: 58 voci bibliografiche, tra traduzioni, articoli e saggi, che testimoniano della “lunga fedeltà” del critico nei confronti del capocomico francese, il meno “scrittore” dei suoi autori, e forse proprio per questo tenacemente inseguito come un emblema compiuto della tensione che corre tra esistenza e scrittura. La pubblicazione del volume garboliano è recensita da Ferdinando Taviani, *In stato d’assedio. Cesare Garboli e il “Dom Juan” di Molière*, “Paragone-Letteratura”, 63-64-65, 2006, pp. 23-34.

⁸⁰⁵ Cesare Garboli, *Come recita Don Giovanni*, cit., p. 141.

⁸⁰⁶ Ivi, p. 143.

⁸⁰⁷ *Contro-Novecento* è un altro dei titoli potenziali gravitati intorno agli *Scritti servili*: caldeggiato dall’editore, è stato rifiutato da Garboli: “io non scrivo ‘contro’, scrivo ‘per’.” (Cesare Garboli, *Al lettore*, in Id., *Storie di seduzione*, cit., p. 4). La presa di posizione d’autore tuttavia non può occultare il fatto che Garboli abbia scritto *per* un gruppo di autori, e un orizzonte culturale, pochissimo o per nulla integrati nelle rappresentazioni del Novecento maggiormente accreditate. Su questo tema, enunciato come traccia di un’analisi dell’ermeneutica di Garboli, cfr. Andrea Rondini, *Da Matilde Manzoni a Natalia Ginzburg. Ermeneutiche di Cesare Garboli*, “Studi novecenteschi”, 2, 2009, pp. 347-394.

(qualcosa di mezzo fra Eduardo e Charlot), farçeur entrato nella cripta dei classici dalla porta di servizio (e controvoglia).”⁸⁰⁸

Garboli segue la pista molieriana cercandone le tracce nel sottobosco delle cantine romane, dove esplose la creatività selvaggia e indisciplinata di un teatro lontano dalle garanzie e dai vincoli istituzionali.⁸⁰⁹ Una *disperata vitalità* diserta i luoghi della cultura e si rifugia nel sottosuolo: “la vita pullula in questi scantinati con una forza, una richiesta oscura e profonda”; un’immaginazione catacombale e informe mostra che “la cultura non abita oggi né le redazioni dei settimanali né le case degli scrittori, ma scorre e s’imbucca nelle fognature”; contro il culto delle personalità culturali che rafforza il nesso sapere-potere, “gente che viene dalla miseria, dalla depressione, dallo zero sociale trova in questi scantinati un modo di esistere, grida la sua ribellione, urla il suo *no*.”⁸¹⁰ Il giovanissimo, sconosciuto, “manicomiale [...] ciuco ispirato, ridanciano e intelligente” Roberto Benigni (è lui la *canaglia di paese* cui è dedicato l’articolo) rivela a Garboli la stessa *verità* scoperta liberando Molière dalle scorie culturali: “come la vita prende a recitare se stessa”, ogni volta che “il Cioni sale sul palcoscenico”, rendendo evidente che “il teatro di oggi si aggrappa, per fuggire la morte che ci circonda, ai coriandoli del vissuto.”⁸¹¹

Proprio nel segno di Molière, presentandosi ai lettori de “Il Mondo” orfani della cronaca teatrale di Mario Soldati, Garboli si getta nel suo apprendistato da spettatore, affronta il “secondo mestiere” di critico teatrale. Forte della convinzione che, nonostante le trasformazioni tecniche e le innovazioni concettuali, il teatro mantiene intatto il suo enigma fondamentale: “da una parte c’è sempre una finzione vera (gli attori), dall’altra una realtà che si presume finta (il pubblico)”. *Teatrale* è la zona nella quale emerge l’immagine perturbante dell’umano, è “quanto di più scandaloso appartiene alla nostra natura, [...] se gli dèi sono riusciti”, grazie al teatro “a riempire di un significato sociale, a trasformare in un rito, in una funzione collettiva, perfino la schizofrenia.”⁸¹²

⁸⁰⁸ Cesare Garboli, *Vita di Molière*, cit., p. 275.

⁸⁰⁹ Garboli attraversa un mondo sotterraneo che reagisce con cupa ilarità al precipitare del contesto sociale e politico, un mondo in cui “la malattia e la capacità di ridere erano fenomeni in strettissima connessione. Un fenomeno unitario, una combinazione di percezione e di rimozione. Un transfert. Avevo dunque un maestro. C’era un modello sulle cui spalle avevo caricato il peso di tutte le emozioni che non trovavo la forza e il coraggio di esprimere direttamente. Malattia, sociopatia, misantropia, l’ombra della tragedia, e la capacità di ridere: il viaggio, più o meno, che porta dal *Tartuffe* al *Malade imaginaire*.” (Cesare Garboli, *Poscritto*, in Id., *Un po’ prima del piombo*, cit., pp. 341-365: 348).

⁸¹⁰ Cesare Garboli, *Una canaglia di paese*, in Id., *Un po’ prima del piombo*, cit., pp. 190-192: 191. L’articolo, dedicato allo spettacolo di Roberto Benigni *Cioni Mario, di Gaspare, fu Giulia*, è stato pubblicato, col titolo *Una ben nota canaglia di paese*, su “Il Mondo”, n.s., VII, 8, 19 febbraio 1976, p. 64.

⁸¹¹ Ivi, p. 192.

⁸¹² Cesare Garboli, *Il critico spettatore*, in Ivi, pp. 28-29. L’articolo è stato pubblicato su “Il Mondo”, n.s., V, 1, 11 gennaio 1973, p. 22.

Le cronache di Garboli scrittore-spettatore, “cronache recitate, scritte in maschera”, insinuano il sospetto, ampiamente confermato dalla pratica, che “la vocazione del critico nascerebbe da una sindrome teatrale, e insieme da una sorta di nomadismo. Dal non sapere dove si sta di casa, e dal non averla.”⁸¹³ Il critico nomade e “spaesato” scrive sfruttando la mediazione di un personaggio che “dice io”, affronta con una finzione la finzione teatrale, e nel gesto stesso di accreditarla (e di accreditarsi come spettatore), la demistifica, mostrando che il reale deborda nello spazio sempre piú permeabile della scena, mentre la realtà è attraversata e dominata dalle ipocrisie della rappresentazione. Nel momento storico che Garboli osserva attraverso il filtro teatrale Tartuffe abbandona il palco e si mescola agli spettatori, esce in strada insieme a loro: si incarna negli ingranaggi anonimi della classe dirigente, è il politico, è il giornalista, ed è soprattutto il medico, in tutte le sue declinazioni, il guaritore che esercita un potere *biopolitico* sui suoi pazienti, che utilizza il sapere a scopo manipolatorio; è, infine, “un intellettuale dal sorriso accomodante e dai denti di lupo, uno di quei piccoli teologi della letteratura e della politica che fanno del terrorismo e praticano la cultura come un’arma, come uno strumento esoterico di minaccia.”⁸¹⁴

L’ipocrisia di Tartuffe non è il difetto morale a lungo additato sui palcoscenici borghesi: è una spia della violenza del potere, e rivela la sostanza della “struttura politica della realtà”, fondata sul dominio attraverso la frode, e sulla riproduzione di un “sistema culturale intimidatorio”, terroristico, agito come strumento di affermazione. Una ritornante (e rimossa) autobiografia degli intellettuali che criticano le istituzioni delle quali fanno parte, e praticano un massimalismo ricattatorio funzionale alla promozione sociale. Un archetipo che mostra al Novecento (italiano) l’esigenza di convivere con la criminalità, e stabilisce l’assioma (novecentesco e già post-umano) che l’artificio è la nuova natura.

4. La dimensione di confluenza, di conflitto e di *confusione*, tra il reale e l’immaginario si conferma una volta ancora il *luogo* della critica di Garboli, sempre collocata su una linea di frontiera, su un confine, in uno spazio intermedio analogo alla foce “dove si confondono le acque e si forma il risucchio con cui il teatro sbocca nella vita corrente”, che è anche il “punto mosso dove la conversazione sfocia nella scrittura senza ancora fermarvisi.”⁸¹⁵

⁸¹³ Cesare Garboli, *Poscritto*, cit., p. 346.

⁸¹⁴ Ivi, p. 354.

⁸¹⁵ Ferdinando Taviani, *Prefazione*, cit., p. VII. La prefazione di Taviani a *Un po’ prima del piombo* probabilmente è il saggio critico piú significativo sulla critica e sulla scrittura di Garboli. Un censimento esaustivo degli scritti e delle recensioni dedicati a Garboli, spesso articoli dispersi su quotidiani e riviste, pubblicati per lo piú in occasione dell’uscita dei suoi libri, resta ancora da fare. Qualche segnalazione, oltre

Garboli scrive le sue cronache teatrali come tante prove di improvvisazione, esercizi vincolati dalla contingenza, dalla dimensione mondana che incornicia gli spettacoli, e soprattutto dal perimetro del *medium*, che impone tempi, spazi, ritmi, misure, e fa sí che il critico si serva “delle restrizioni e delle occasioni giornalistiche come d’una metrica.”⁸¹⁶

Nel 1958, recensendo la raccolta di saggi di Emilio Cecchi *Libri nuovi e usati*, Giacomo Debenedetti attribuisce al saggio di attualità culturale di Cecchi la riconoscibilità di un genere letterario, il *poemetto critico*, strutturato da precise caratteristiche formali, costanti ritmiche, architetture metriche, equilibri tonali: “Questi *poemetti critici* sono davvero poemi di un attimo, di una situazione o di un moto che bastano a rappresentare una vicenda, a simboleggiare una lunga e complicata storia di simpatia o di repulsione tra un critico e un’opera. Un po’ quello che è stato, per celebri amori, il sonetto nella lirica.” Del sonetto l’elzeviro cecchiano riproduce anche “le partizioni simmetriche e quasi la regolarità strofica: coi blocchi che si chiudono all’orlo della pausa, e poi si concertano tra loro, richiamandosi per via di risposdenze e riprese, che dispensano lo scrittore dall’appesantirsi sui nessi.”⁸¹⁷ Se la critica di Debenedetti, per acquisizione proverbiale, ha il dinamismo, l’irregolarità, l’andamento della narrazione romanzesca, il poemetto critico di Cecchi ha le simmetrie e il rigore del sonetto: non a caso Debenedetti definisce la critica di Cecchi di indole *petrarchesca*.⁸¹⁸

Analogamente, a proposito dell’articolo, divenuto celebre, nel quale Garboli paragona Armando Verdiglione (e indirettamente Lacan, ma distinguendo rigorosamente “l’impostura di Lacan, sfuggente, misteriosa, e quasi necessaria all’intelligenza” da ciò che in Verdiglione diventa un “imbroglio miserabile”)⁸¹⁹ a Tartuffe, Taviani scrive: “Il 5 luglio del 1986, nella pagina dedicata ai commenti politici e alle gravità economiche, ‘la

che nella *Bibliografia* curata da Laura Desideri, si trova proprio nelle note del saggio di Taviani. In particolare a p. XI, nota 9, ci sono diverse indicazioni di recensioni a *Scritti servili* e a *Falbalas*. Alla bibliografia su Garboli poi va aggiunto il già citato saggio di Angela Borghesi, *L’oroscopo di Zvaní. Pascoli secondo Cesare Garboli*, che fornisce indicazioni importanti riprese nel corso di questo studio, e segnala come in corso di stampa il lavoro di Silvia De Laude, *Cesare Garboli e la filologia*, in *Filologia e modernità. Metodi problemi interpreti*, Atti del XXVII Convegno Interuniversitario (Bressanone-Innsbrück, 15-18 luglio 2010), Quaderni del Circolo Filologico Linguistico padovano, Esedra, Padova. Si veda anche il profilo dedicato a Garboli da Giuseppe Leonelli nel suo *La critica letteraria in Italia (1945-1994)*, Garzanti, Milano 1994, pp. 141-147, e il ricordo scritto da Luigi Fontanella, *Cesare Garboli (1928-2004)*, “*Italica*”, 2, 2004, pp. 153-156.

⁸¹⁶ Ferdinando Taviani, *Prefazione*, cit., p. XV.

⁸¹⁷ Giacomo Debenedetti, “*Il Tarlo*” in *valuta oro*, in Id., *Saggi*, cit., pp. 1239-1259: 1250-1251. Il saggio è stato pubblicato per la prima volta in “*Il Punto della Settimana*”, III, 33, 23 agosto 1958; poi in due puntate in “*La Fiera letteraria*”, XIII, 37 e 39, 14 e 28 settembre 1958; quindi raccolto in *Intermezzo*, Mondadori, Milano 1963.

⁸¹⁸ Ivi, p. 1253.

⁸¹⁹ Cesare Garboli, *Come ridere di Lacan?*, in Id., *Ricordi tristi e civili*, Einaudi, Torino 2001, pp. 27-30: 29. L’articolo è stato pubblicato su “*la Repubblica*” del 5 luglio 1986. Viene riportato per intero anche nella *Prefazione* di Taviani, pp. XXIX-XXXII. Si legge anche in Alfonso Berardinelli, *Autoritratto italiano. Un dossier letterario 1945-1998*, Donzelli, Roma 1998.

Repubblica' pubblicava nel riquadro centrale e di maggior prestigio un articolo di Cesare Garboli che benché fosse naturalmente in prosa (e certo più lungo dei rituali 14 versi) ho sempre definito fra me e me 'un sonetto'. La breve misura giornalistica vi diventava necessità metrica. Era il non plus ultra del giornalismo. O la sua negazione: un'evasione dal quotidiano per perfezione di forma."⁸²⁰ L'articolo, facendo delle determinazioni del mezzo uno strumento espressivo, fuoriesce dalla condanna all'effimero cui lo destinerebbe la stampa periodica: il ritaglio pare a molti "di tanto valore da metterlo da parte finendo poi per perderlo senza dimenticarlo. Un destino inusuale per un articolo." "⁸²¹

La critica teatrale di Garboli, e in generale l'ampia porzione di scritture critiche che Garboli esercita nello spazio esposto dell'attualità, si configura come un "ibrido mediale" che innesta l'idiotismo linguistico, concettuale e formale della letteratura sulle costrizioni paradigmatiche del linguaggio giornalistico, e contamina con la temporalità chiusa e protetta tipica del libro le forme di testualità aperta della comunicazione quotidiana. In questa sua dimensione *mediana*, tra ciò che permane e ciò che fugge, la scrittura di Garboli partecipa della natura provvisoria del teatro, resta sospesa nell'aria come le parole pronunciate dagli attori; rifiuta di *fissarsi* in pagina, esperisce la stessa apertura irreparabile della quarta parete che impedisce "alla scena di coagularsi in immagine autosufficiente e a parte, lasciandola intrisa di quotidianità, d'avanspettacolo e di non-teatro."⁸²² La critica di Garboli è l'avanspettacolo della letteratura, e trasmette alla letteratura la sfumatura di inquietante compromissione che l'avanspettacolo, con la sua ambigua prossimità al pubblico e all'esistenza, contiene.

⁸²⁰ Ferdinando Taviani, *Prefazione*, cit., p. XXVIII.

⁸²¹ Ivi, p. XXXII.

⁸²² Ivi, p. XXI.

1. L'abilità, il talento del “grande attore” è sempre quello di rendere indistinguibili teatro e non teatro, cancellando ogni sutura, ogni discontinuità nel trascorrere dei due mondi uno nell'altro. L'attore entra in scena, compie gesti *quotidiani*, che appartengono alla vita, e il pubblico aspetta che la finzione cominci: “a un tratto ci accorgiamo quanto la nostra attesa sia sciocca: il grande attore sta già recitando. Ma ci accorgiamo anche che non finiremo mai di aspettare: il grande attore non reciterà mai.” Perché non c'è cesura, non c'è stacco, non c'è un al di qua e un al di là del sipario: “la rappresentazione comincia insieme alla vita”,⁸²³ ed Eduardo (è lui, naturalmente, il grande attore) “potrebbe recitare all'infinito. Gli basta ‘essere’.”⁸²⁴ Eduardo esiste soltanto sulla scena, o meglio: ogni spazio che attraversa diventa una scena, ogni situazione diventa teatro, dal momento che l'attore ha rinunciato alla propria “umanità”, “si è tolto di mezzo, ha preso i voti e si è cancellato dal mondo. È morto, e sopravvive ogni sera sotto le luci che lo inquadrano.”⁸²⁵

Grande attore, lungo una linea di continuità visibile ora a posteriori ma non semplice da tracciare *in re*, nella tempesta quotidiana dalla quale Garboli invia le sue corrispondenze, è anche Carmelo Bene, ma stavolta *postumo*, perché sopravvissuto all'avvento del “registademiurgo, del regista saggista, storiografo, critico ecc.”⁸²⁶ Come Eduardo, anche Bene

⁸²³ Cesare Garboli, *Il grande attore*, in Id., *Falbalas*, cit., pp. 74-77: 75. L'articolo è stato pubblicato su “Il Mondo”, n.s., V, 15, 12 aprile 1973, p. 22. In *Falbalas* appare in una versione rivista e scorciata. In versione integrale invece in Cesare Garboli, *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 60-64.

⁸²⁴ Ivi, p. 76.

⁸²⁵ Ibid. Sul rapporto tra Eduardo e il pubblico, sul legame instaurato da Eduardo tra scena e realtà, cfr. Franca Angelini, “*Se ne care 'o teatro!*” *Eduardo e il pubblico*, “Ariel”, 3, 2001, pp. 73-81. Sulla sorvegliatissima “spontaneità” della recitazione eduardiana cfr. Claudio Meldolesi, *Una differenza coniugatrice*, “Ariel”, 3, 2001, pp. 121-126. Sui rapporti tra scrittura e pratica scenica nel teatro di De Filippo cfr. Paola Quarenghi, *Il copione, lo spettacolo, il testo*, “Ariel”, 3, 2001, pp. 131-139. Alla scrittura di De Filippo è dedicato anche il volume *Eduardo De Filippo scrittore*, giornata di studio del 20 marzo 2001, Università degli Studi di Napoli Federico II, a cura di Nicola De Blasi e Antonia Fiorino, Libreria Dante&Descartes, Napoli 2004. Le tante intertestualità e intermedialità attive nel teatro eduardiano sono state l'argomento del convegno *Sabato, domenica e lunedì. Eduardo De Filippo: teatro, vita, copione e palcoscenico*, atti del Convegno di studi, Università di Roma “La Sapienza”, Aula Magna / Teatro Ateneo, 27-28-29 ottobre 2001, a cura di Silvia Ortolani, Bulzoni, Roma 2008. Tra gli interventi critici recenti dedicati al teatro di Eduardo si segnalano anche: Alberico Guarneri, *La risorsa del sogno nel teatro di Eduardo*, Pellegrini, Cosenza 2010; Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Bulzoni, Roma 2007 (sul quale cfr. Lorenzo Mango, *L'attore-autore. Ipotesi di una drammaturgia mobile*, “Ariel”, 2, 2008, pp. 123-127); Daniela Fischer, *Il teatro di Eduardo De Filippo: la crisi della famiglia patriarcale*, Legenda, Oxford 2007; Anna Barsotti, *Eduardo*, Einaudi, Torino 2003; Ead., *Eduardo drammaturgo. Fra mondo del teatro e teatro del mondo*, seconda edizione con bibliografia rivista e accresciuta, Bulzoni, Roma 1995; *Il cattivo Eduardo. Un artista troppo amato e troppo odiato*, a cura di Italo Moscati, Marsilio, Venezia 1998; Barbara De Miro d'Ajeta, *Eduardo De Filippo. Nu teatro antico, sempre aperto*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1993. Utile la biografia di Maurizio Giammusso, *Vita di Eduardo*, Mondadori, Milano 1993.

⁸²⁶ Cesare Garboli, *Bene, grande attore postumo*, in Id., *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 223-225: 224. L'articolo è stato pubblicato su “Il Mondo”, n.s., VII, 17, 22 aprile 1976, p. 59. Su Carmelo Bene forniscono materiale documentario e critico i quattro “libri sonori” pubblicati e curati da Luca Sossella: Carmelo Bene, *Lectura Dantis*, un testo di 32 pagine e un cd audio di 46 minuti, luca sossella editore, Roma 2004 (per il quale cfr.

muore a se stesso, “si toglie di scena”, per cancellare la recitazione in quanto atto separato e mimetico di una realtà esteriore: l’attore “celebra il suo rito schizoide”, cancella la distinzione tra il teatro e tutto il resto, la *funzione* “risucchia interamente l’uomo, gli rosicchia ogni margine d’esistenza, senza che, per questo, l’attore diventi una maschera, la ‘sua’ maschera.” Nel teatro di Carmelo Bene le due immagini, “l’uomo e l’attore, si sovrappongono, si assorbono, si invadono reciprocamente”, producendo lo scandalo, l’equivoco, lo spaesamento che rendono possibile “l’epifania, la rivelazione, la meraviglia improvvisa e momentanea di esistere, cioè la meraviglia in cui risiede il teatro.”⁸²⁷ L’assenza di recitazione nel teatro di Bene, e la simmetrica assenza di realtà nella sua vita, ribadiscono la compenetrazione di verità e finzione, che ormai si configurano come due dimensioni del *reale* ugualmente legittime, come due “stati” dell’esistenza, esperibili solo nel loro intreccio e nella reciproca interferenza.

Assumendo l’evidenza epistemologica di questa contaminazione, nello spazio spurio del teatro il critico è *presente*, il suo sguardo è implicato, “non può essere neutro, deve farsi sentire come personaggio accanto ai personaggi che descrive”,⁸²⁸ si mescola alla finzione, la fa cortocircuitare con l’esperienza, “mette frammenti della propria biografia al servizio dell’opera.”⁸²⁹ Il critico si rende protagonista di ciò che in gergo teatrale si chiama *slittamento*: passaggio impercettibile, e sempre indecidibile, dal piano della recitazione a

Rosaria Lo Russo, *Car-Melos’ Dantis Lectura*, “allegoria”, 49, 2005, pp. 113-118); Id., *Pinocchio*, un testo di 22 pagine e 2 cd audio per 93 minuti, luca sossella editore, Roma 2005; Id., *Manfred. George G. Byron – Robert Schumann*, con testi di Giorgio Manganelli e Gilles Deleuze, un testo di 32 pagine e un cd audio di 75 minuti, luca sossella editore, Roma 2006; Id., *Voce dei Canti di Giacomo Leopardi*, luca sossella editore, Roma 2006. Autoproclamandosi “classico”, Carmelo Bene si è monumentalizzato nel volume delle *Opere. Con l’autografia d’un ritratto*, Bompiani, Milano 1995. Per il percorso di autoconsapevolezza critica che ha orientato il lavoro di Bene è fondamentale Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni. Riccardo 3* di Carmelo Bene; *Un manifesto di meno* di Gilles Deleuze, Feltrinelli, Milano 1978. Importante anche Carmelo Bene, *Il teatro senza spettacolo*, con interventi di Pierre Klossowski, Marsilio, Venezia 1990. Il processo di autocannonizzazione si compie anche attraverso le autobiografie “in terza persona”: Carmelo Bene, *Vita di Carmelo Bene*, con Giancarlo Dotto, Bompiani, Milano 1998; preceduta da *Sono apparso alla Madonna: vie d’(h)eros(es)*, Longanesi, Milano 1983. Di Giancarlo Dotto, assistente, biografo, precoce interprete del lavoro di Bene, si veda anche *Il principe dell’assenza: Carmelo Bene*, Giusti, Firenze 1981. Tra i più recenti interventi critici su Carmelo Bene: Francesco Chillemi, *Carmelo Bene and the Overcoming of Logocentrism. Epiphany of the Primordial Voice in the Eclipse of Meaning*, “Annali d’Italianistica”, 29, 2011, pp. 253-257; Vincenzo Cuomo, “Per non essere io, fingerò...” Su “Nostra Signora dei Turchi” di Carmelo Bene, “Rivista di letteratura teatrale”, 4, 2011, pp. 199-210; Elisa Ragni, *Il libro di teatro di Carmelo Bene*, “Rivista di letteratura teatrale”, 2, 2009, pp. 157-176; Maria Fedi, *Il corpo contraffatto. Carmelo Bene e Antonin Artaud*, “Ariel”, 1, 2006, pp. 155-169; Dario Migliardi, *Sulla soglia del corpo. Fantasmie e simulacri tra letteratura, teatro e altro*, “Sinestesia”, 1-2, 2006, pp. 141-149; Mara Scotto, *Il “bianco” nell’“Adelchi” di Carmelo Bene*, “Sinestesia”, 1, 2005, pp. 99-105; *Carmelo Bene: la voce e il fenomeno. Suoni e visioni dall’archivio*, a cura di Luisa Viglietti e Francesca Rachele Oppedisano, Eurografica, Palermo 2005; Piergiorgio Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano 1997.

⁸²⁷ Cesare Garboli, *Bene, grande attore postumo*, cit., p. 59.

⁸²⁸ Ferdinando Taviani, *Prefazione*, cit., p. XLIII.

⁸²⁹ Ivi, p. XLIV.

quello della cosiddetta realtà, scivolamento che mette in scena “una vita dentro un’altra vita, un disordine, un *regno eventuale*.”⁸³⁰

Il critico sosta tra la scrittura e la vita, due realtà ugualmente inconoscibili e, soprattutto, *invivibili* allo stato puro, nelle rispettive declinazioni estreme e assolute: l’una e l’altra si possono indagare “come due sponde *entro le quali* muoversi. È importante non accontentarsi dell’una o dell’altra delle due. È importante che siano due, ben solide, legittimate dalla cultura, ‘a fronte’ come la scena e la platea. Ed è importante perché allora ci sarà qualcosa d’altro *fra* loro.”⁸³¹ Lo spazio di questo *fra* è lo spazio del critico come *traghettatore*, come vettore di collegamento; è la distesa d’acqua, l’elemento instabile dove solo è possibile l’*emergenza* della scrittura critica. Il critico si muove tra le due sponde non per restituire semplicemente il risultato dello spostamento, ma per descrivere la linea del proprio movimento. Negli scritti teatrali, come del resto nella gran parte dei suoi scritti, Garboli non esprime posizioni definitive e compiute, “ma il momento e le mosse in cui *sta prendendo posizione*.”⁸³² Ovvero descrive la relazione che si instaura tra il critico e la rappresentazione, sovrapposta a quella tra la rappresentazione e la realtà; mette in scena il processo di avvicinamento asintotico al significato, che si dispiega nella scrittura e non arriva mai a spegnersi nello *scritto*.

Di fronte all’ambiguità e alla precarietà del delicato equilibrio sotteso all’operazione critica, che rischia sempre di nascondere la cattiva coscienza di uno scrittore di frodo, la metafora teatrale consente a Garboli di eludere il malessere della creatività secondaria, il disagio di “compiere opere in seconda battuta, opere su opere, come se la vita fosse dalla parte dei romanzieri, dei poeti, dei cineasti, degli artisti; e il critico si attaccasse loro addosso, da parassita.”⁸³³ Il teatro, infatti, fa saltare la rigidità delle opposizioni, fa esistere una dimensione intermedia che permette di “svincolarsi dall’arte e insieme dalla vita corrente”, annullando l’obbligatorietà della scelta binaria in “una doppia negazione”:⁸³⁴ “non è *non-arte*, non è *non-vita*, e può essere la materializzazione della terra di nessuno dove l’incognita – ‘che non è la *poesia*’ – prende vita.”⁸³⁵ Protetto dallo schermo della negazione il critico si espone al rischio della creatività solo indirettamente. Il suo lavoro consiste “nel disporre di sé come se si fosse visti dagli occhi di un altro.” Se la creatività comporta “libertà d’azione”, la critica significa “*libertà di reazione*, dove il critico *ha una storia* con il suo

⁸³⁰ Iv, p. LXII.

⁸³¹ Ivi, p. LVII.

⁸³² Ivi, p. XVI.

⁸³³ Ivi, p. XLVIII.

⁸³⁴ Ivi, p. LII.

⁸³⁵ Ivi, p. LVIII.

soggetto.”⁸³⁶ Una storia che si sviluppa nella “intercapedine che mette a fronte l’opera (il documento) e il suo osservatore; qualcosa (qualcuno) che non sia piú né l’una né l’altro.”⁸³⁷ Garboli scrive sempre in una dimensione interstiziale, stretto tra realtà esterne: una creatività *solitaria*, che non scaturisca da una relazione e non produca “testi a fronte”, è per lui pressoché impensabile, un tabú che può essere infranto solo in brevi momenti di clandestinità.⁸³⁸

2. Il demone della mediazione riflessiva e autoanalitica che Garboli individua all’origine della scrittura novecentesca si manifesta già nell’introduzione a *La stanza separata* attraverso una metafora teatrale: “scrivere è diventato atteggiarsi, recitare, e la cosa scritta una scena, una finzione e un attore.”⁸³⁹ E mentre la scrittura scopre la sua sostanza teatrale, il teatro, all’opposto, denuncia e demolisce la propria dimensione finzionale, strappa il sipario, mostra il proprio congegno, si mescola alla vita, trasporta di peso in scena la realtà, rinunciando al “filtro” della finzione.⁸⁴⁰

Anche Roberto Longhi, punto di riferimento ermeneutico e stilistico per Garboli, fonda l’efficacia del proprio metodo critico su una “disponibilità alla *recitazione*”, non solo perché “ogni vero critico è un attore, cioè una natura mimetica”, ma soprattutto in quanto “alla base del comportamento di ogni attore c’è un processo conoscitivo che colma il percorso della cognizione in un lampo; nella rapidità delle associazioni, le tappe vengono bruciate e

⁸³⁶ Ivi, p. XLII.

⁸³⁷ Ivi, p. XLIII.

⁸³⁸ “Il critico-servo, il critico Sganarello e Cristoforo non è colui che pretende d’essere anch’egli creatore, né piú né meno degli altri. Non è ‘uno scrittore prestato alla critica’. Non è neppure scrittore parassita. È semmai lo scrittore che accetta di ‘declassarsi’ a lettore; l’attore che si ‘declassa’ a spettatore. Ma che sa parlare a voce alta, per rimettere in moto l’opera finita, e riportarla nel mondo in carne e ossa delle persone.” (Ivi, p. XLIX). Garboli pubblica sporadicamente poesie su “Paragone” (per lui sempre uno spazio semiprivato, un luogo di pubblicazione protetta, l’anticamera del pubblico): poesie spesso *ecfrastiche*, legate a suggestioni figurative, oppure scritte in una sorta di falsetto, una voce che *recita* il ruolo di un io poetico. Nel 1973 una serie di poesie garboliane viene raccolta, con il titolo *All’amarezza e alla maturità*, ne “L’Almanacco dello Specchio”. (Cfr. Cesare Garboli, *All’amarezza e alla maturità. Diciotto poesie 1951-1971*, “Almanacco dello Specchio”, 2, febbraio 1973, pp. 173-187). Nel 1988 compare in 499 esemplari la plaquette *Nove poesie lontane*, pubblicata da Pananti con undici riproduzioni di “carte gialle” di Marcucci: di nuovo si tratta di un’edizione privata, semiclandestina, di prossimità, quasi “municipale.” (Cfr. *Nove poesie lontane* di Cesare Garboli per *Undici carte gialle* di Mario Marcucci, Pananti, Firenze 1988. Scrive Garboli nella Nota introduttiva: “Queste nove poesie risalgono agli anni tra il 1951 e il 1958 e non sono mai state non dico pubblicate, ma neppure scritte. Mi hanno accompagnato per quasi quarant’anni come certi disegni di nuvole sempre uguali e sempre diversi. Almeno in questo assomigliano alle immagini di Marcucci, per il quale le forme del visibile non sono mai finite.”)

⁸³⁹ Cesare Garboli, *Avvertenza*, in Id., *La stanza separata*, cit., p. XXIV.

⁸⁴⁰ “Curioso impiccio il nostro!, tra un happening che c’invita a partire, a tuffarci, e una suprema retorica che ci consiglia a star fermi all’attracco, tanto l’oceano non esiste e si ritorna sempre allo stesso punto di partenza. Dobbiamo sentirci autentici dove una volta prendevamo gusto alle bugie, e pronti a camuffarci proprio dove ci sarebbe sembrato empio, irreali, non cercare di demolire false pareti, quinte e buca del suggeritore.” (Ivi, p. XXV).

l'intelligenza s'incendia nella 'rappresentazione'.⁸⁴¹ L'attore, come il critico, è un interprete, nel quale esecuzione e intelligenza dell'opera sono congiunti, avvengono nello stesso gesto: mentre *riproduce* il "testo", l'attore (il critico) lo comprende e lo *svela*.

Attraverso la scrittura di Longhi il dipinto si anima e restituisce una storia, un racconto che giace sotto l'apparente immobilità dell'immagine. Allo stesso modo, la scrittura del critico scopre sotto la fissità della pagina una *scena*, un dinamismo teatrale che Garboli ritrova specchiandosi nella scrittura di un saggista affine, quasi gemello, come Giovanni Macchia, per il quale la letteratura "è forse la recita della vita": esiste una dimensione drammatica, una "teatralità nel cui ambito s'iscrive ogni espressione letteraria."⁸⁴² Della "rappresentazione" sottesa alla pagina letteraria il saggista è allo stesso tempo spettatore e attore, la guarda svolgersi e vi partecipa, aggiungendovi il dinamismo della propria scrittura.

L'interpretazione "teatrale" dei fatti letterari porta a riconsiderare i problemi stilistici e a contraddire l'idea che si sia compiuto un processo storico di adesione della scrittura alla "realtà" del mondo: "la confusione di stili dalla quale credevamo fosse nato il romanzo moderno non presiede affatto al battesimo del realismo, è solo un segno della fusione di teatro e realtà." La storia non è il progressivo *incarnarsi* del sublime: "se la vita e il teatro coincidono, la storia è uno spettacolo." Ovvero è uno dei "fantasmi dell'opera": c'è in Macchia la tentazione di estendere la voracità della finzione, la sua forza centripeta capace di attirare tutta la realtà, fino a concepire una "identità di storia e letteratura", evocata attraverso la convocazione della conclusione del romanzo proustiano: "La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature."⁸⁴³

Nella sua sostanza drammatica la scrittura di Macchia è un universo quantistico in cui le idee "toccandosi, urtandosi, si annullano e si riformano, nascono e muoiono senza mai imporre uno statuto al mondo, e senza mai dargli un senso e un ordine." Proprio questa danza caotica per Macchia è la scena dell'opera, lo spazio nel quale si manifestano "i fantasmi dell'opera dove niente è fermo",⁸⁴⁴ dove niente è definitivo e centrale: e la sua scrittura saggistica segue le linee di fuga lungo le quali si dissolvono e si ricompongono i

⁸⁴¹ Cesare Garboli, *Longhi lettore*, cit., pp. 161-162.

⁸⁴² Cesare Garboli, *I fantasmi di Macchia*, in Id., *Falbalas*, cit., pp. 56-64: 61. Col titolo *I fantasmi di Watteau* il testo era apparso su "Il Mondo", n.s., III, 30, 25 luglio 1971, p. 28. Nel saggio Garboli fa riferimento al libro di Giovanni Macchia, *I fantasmi dell'opera. Idee e forme del mito romantico*, Mondadori, Milano 1971, accolto ora in Id., *Ritratti, personaggi, fantasmi*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, Mondadori, Milano 1997, e disponibile anche nella riedizione di Bollati Boringhieri, Torino 2001.

⁸⁴³ Ivi, p. 62.

⁸⁴⁴ Ivi, p. 63.

concetti, sabotando continuamente ogni risultato, ogni sedimentazione che minaccia di solidificarsi: “se un’idea tende a occupare il paesaggio, e a diventare una costruzione, si può star certi che Macchia le accenderà sotto una miccia.”⁸⁴⁵

Le caratteristiche individuate nel saggismo di Macchia riverberano sulla scrittura e sulla critica di Garboli, nel contesto di una affinità intellettuale sancita da sguardi reciproci che illuminano in un lampo la mutua comprensione. Quando nel 1974 Garboli pubblica la sua traduzione del *Tartuffe*, la condivisione di un interesse per la figura di Molière, e la convergenza su alcune interpretazioni, su un modo di vivere, prima ancora che di “criticare”, il teatro e la scrittura, producono un riconoscimento. Il 2 giugno Macchia recensisce sul “Corriere della Sera” il volume pubblicato da Einaudi,⁸⁴⁶ e subito individua l’identità di critico e traduttore, l’intreccio prolifico generato dalla traduzione e dal commento, anche fisicamente ibridati nel dispositivo del libro, la consustanzialità di critica e riscrittura teatrale che esalta le “qualità di traduttore, di scrittore, di saggista” possedute da Garboli, e fatte interagire, messe all’opera simultaneamente nel lavoro di traduzione.

3. La traduzione prolunga e arricchisce la catena analogica che ha già allineato la critica e la recitazione: come la critica, e come la recitazione, è una scrittura ambiguamente vicaria. Il traduttore non deve cedere alla tentazione di farsi scrittore aggiunto: tuttavia deve farsi

⁸⁴⁵ Ivi, p. 64.

⁸⁴⁶ Commenti e traduzioni dei testi di Molière formano, in Garboli, un dispositivo critico coerente e complementare, che trova una sintesi nel volume *Molière. Saggi e traduzioni di Cesare Garboli*, Einaudi, Torino 1976, con una seconda edizione rivista e aumentata pubblicata nel 1982. Di pochissimo precedente alla prima edizione del *Molière* di Garboli è il libro molieriano di Giovanni Macchia, *Il silenzio di Molière*, Mondadori, Milano 1975: un libro per molti aspetti affine alle ricerche di Garboli, perché sensibile a tutti i fatti che si dispongono intorno al teatro, e continuamente “aprono” il teatro e lo rendono permeabile alle dinamiche della realtà, lo fanno specchiare nelle resistenze del non-teatro. L’ultimo Molière, cui sono dedicati i saggi di Macchia, porta in scena la propria malattia e la propria nevrosi, riduce la distanza tra i personaggi e se stesso, sabotando il comico con un brivido di inquietudine esistenziale. Nel capitolo III, poi, *Un personaggio non realizzato. Colloquio immaginario con la figlia di Molière* (Ivi, pp. 111-157), Macchia scrive un’intervista impossibile a Esprit-Madeleine Poquelin, unica figlia di Molière, nata nel 1665 dal matrimonio con l’attrice Armande Béjart: ovvero proprio *la famosa attrice* calunniata dal libello infamante *Les intrigues de Molière et celles de sa femme ou la fameuse comédienne*, che ha tormentato nel corso di tutta la sua esistenza Esprit-Madeleine, ed è stato edito da Garboli dopo una lunga frequentazione semiclandestina, segnata dal fascino misterioso esercitato da un testo capace di immettere nel cuore della verità attraverso la strada oscura della menzogna: “fra il pettegolezzo e la verità c’è una parete sottile, sottilissima ma imperforabile, una striscia di terra di due, tre centimetri impraticabile come uno spazio stellare. Tutto è vero e niente lo è. I pettegolezzi dicono quasi sempre la verità sulle cose che accadono, ma le cose non accadono mai come i pettegolezzi ce le raccontano. La vita cammina, la nostra e quella degli altri, e nessuno ne sa niente.” (Cesare Garboli, *Prefazione*, in Anonimo del XVII secolo, *La famosa attrice*, a cura di Cesare Garboli, Adelphi, Milano 1997, pp. 9-102: 102). Sulla traduzione garboliana del *Tartuffe* cfr. anche Franca Angelini, *Il “Tartufo” di Cecchi, ricordando Garboli*, “Ariel”, 2-3, 2006, pp. 35-39. Per misurare le reciprocità e le affinità che corrono tra il saggismo di Macchia e quello di Garboli è necessario fare riferimento anche al libro che Macchia ha dedicato a un tema che rappresenta, come si vedrà, uno dei “miti” fondativi della critica di Garboli: *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, con tre scenari della Commedia dell’Arte, un’“opera regia”, un dramma per musica, Laterza, Bari 1966; poi ripubblicato, con aggiunte e varianti, da Einaudi nel 1978 e da Adelphi nel 1989. Si legge anche in *Ritratti, personaggi, fantasmi*, cit., pp. 747-859.

interprete, deve coincidere interamente col testo che traduce. Il traduttore deve lasciarsi attraversare dalla poetica del testo primario; allo stesso tempo la poetica del traduttore, che *contiene* sempre uno scrittore e un critico, si rovescia sul testo. Tra il traduttore e il tradotto si innescano meccanismi di reciprocità, omologia, intimità, contiguità: la traduzione è una scrittura di prossimità, un'esperienza conoscitiva *passiva*, che funziona per reazione. Il traduttore cerca di fornire un servizio indifferente, lasciandosi possedere dalle parole altrui: come una "macchina attoriale", si fa parlare dai testi che traduce, presta loro il proprio corpo, si rende disponibile a sostare in una condizione secondaria che "è una vocazione, una *boxe* infausta, da attori, da anime, purtroppo, storte, *réfoulées*, orfane di quel privilegio, di quella Grazia che è la creatività naturale; c'è chi la possiede, questa dote da scimmie, e chi no; chi ha il talento, innato, del *mot juste*, e trova d'istinto il traslato perfetto, e sta di casa, dagli altri, come nella propria."⁸⁴⁷

Il traduttore è un *attore senza gesti*, secondo il titolo di un saggio che definisce e precisa la "traduttologia" di Garboli e il senso dell'analogia con la recitazione: attore espropriato del movimento, e invaso dal movimento altrui. Il traduttore è sempre implicitamente "un chiosatore, un glossatore, lo scoliaste che spiega, commenta, analizza"; un commentatore però chiamato a occultare il commento, a mascherarlo nella traduzione come testo autonomo, come struttura linguistica indipendente e, nella lingua d'arrivo, primaria. La traduzione non ha soltanto il compito di trasportare un significato da una lingua all'altra, da un sistema di segni all'altro: proprio come la critica, la traduzione deve passare attraverso un *evento* che modifica i significati, ovvero attraverso "l'organizzazione formale del discorso, alla quale appartengono significati inesplicabili secondo logica."⁸⁴⁸

Come l'attore, che deve assorbire il testo senza farsi paralizzare dalla lettera, il traduttore strappa il senso "al di là della superficie razionale della scrittura, al di là del 'significato',

⁸⁴⁷ Cesare Garboli, *Penna secondo Carmen*, in Id., *Storie di seduzione*, cit., pp. 99-107: 101-102. Il testo è stato pubblicato per la prima volta come postfazione a Merimée, *Carmen e altri racconti*, traduzione di Sandro Penna, Einaudi, Torino 1986. Poi accolto in *Scritti servili*, cit., pp. 135-148.

⁸⁴⁸ Cesare Garboli, *L'attore senza gesti*, in Id., *Falbalas*, cit., pp. 97-103: 98. L'intervento è stato pubblicato nel fascicolo *Il testo teatrale* dei "Quaderni di teatro", I, 1, agosto 1978, pp. 50-54. Poi riproposto in "Paragone-Letteratura", XXXIV, 396, febbraio 1983, pp. 42-47. In *Falbalas* viene accolto con qualche modifica. Per alcuni momenti importanti della riflessione sulla teoria e sulla fenomenologia della traduzione cfr. Walter Benjamin, *Il compito del traduttore*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, traduzione italiana di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1962, pp. 37-50 (la versione originale del saggio, *Die Aufgabe des Übersetzers*, è stata pubblicata in Charles Baudelaire, *Tableaux parisiens*, Weissbach, Heidelberg 1923; ora in Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser (a cura di), *Gesammelte Schriften*, vol. IV, t. 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980, pp. 9-21); George Steiner, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, London 1976 (trad. it. *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano 1994); Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003; Franco Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, a cura e con un saggio introduttivo di Maria Vittoria Trinato, premessa di Luca Lenzini, Quodlibet, Macerata 2011; Antonio Prete, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.

cioè, in certo modo, al di là della lingua.” Il traduttore è condannato a inseguire un *quid* di significato che non si lascia raggiungere, una quantità minima ma irreducibile, “infinitesimale come lo spazio per cui Achille non potrà mai superare la tartaruga”, che nel passaggio interlinguistico va dispersa e rende la fedeltà letterale un fantasma, un desiderio senza speranza e una gioia impossibile, il tentativo di “raggiungere un messaggio che non combacia col significato delle parole”. Mancando la coincidenza dei segni, il traduttore cerca di “strappare il senso di un testo al corpo della scrittura, alla sua mimica, al suo ‘movimento’.”⁸⁴⁹

La traduzione replica la sostanza *drammatica* di un testo, il suo dinamismo implicito, la sua prossemica, e per questo ha un’esistenza volatile, una vita che dura giusto il tempo dell’esecuzione: “la sua vita è tutta là, nel breve spazio in cui ha reso il servizio, durante lo spettacolo. La scena vuota la uccide, mentre le luci artificiali, la ribalta, lo spazio effimero della sua funzione le rendono uno splendore vizioso. Solo nel momento fugace in cui sta rendendo un servizio, la traduzione non è più una ‘traduzione’; ma un corpo, un testo, una scrittura a sua volta, uguale e difforme, libera e fedele: mimica, e felice.”⁸⁵⁰

Il lavoro del traduttore contiene anche un momento filologico, una tensione *restaurativa* che cerca di ricondurre il testo alla sua integrità, alla sua forma originaria: tradurre è “riconquistare l’originale, liberandolo dalla nostra miopia”, attraversare in senso inverso le stratificazioni che si sono depositate nel tempo, e perfino “risalire a una lettera ignota allo stesso originale, tanto dense e oleose possono diventare, col tempo, le incrostazioni.”⁸⁵¹

La traduzione è una riscrittura che non si accoda a celebrare il trionfo del secondario sancito dalla vulgata novecentesca, latrice del “sospetto che ogni frase che pronunciamo sia una frase tradotta.” La natura *servile*, attoriale della traduzione la distingue dal novero dei “saccheggianti di scritture”, e la associa alla funzionalità di un metodo critico: “che tradurre sia ‘riscrivere’, è una frase a effetto; che tutto sia tradurre, è una verità fisiologica. Tradurre è il solo modo di avvicinarsi criticamente a un testo, di conoscerlo, di articolarlo e disarticolarlo, per poi rimetterne insieme i pezzi: operazione che non cessa di essere la medesima anche quando si tratti di testi scritti nella propria lingua.”⁸⁵² Il traduttore è uno scrittore che di fronte alla infinita libertà della pagina bianca, alle possibilità illimitate della fantasia creatrice, ha scelto, proprio come l’attore e come il critico, “di creare, inventare,

⁸⁴⁹ Cesare Garboli, *L’attore senza gesti*, cit., p. 99.

⁸⁵⁰ Ivi, pp. 99-100.

⁸⁵¹ Ivi, p. 101.

⁸⁵² Ivi, pp. 101-102.

fare esistere una cosa che già c'è, già esiste, già è stata scritta. Di farla esistere *come* è stata scritta, e come mai nessuno aveva pensato che fosse, prima di lui che la recita.”⁸⁵³

4. Il triangolo analogico che tiene insieme, in una rete fitta di rimandi, il critico, il traduttore e l'attore, è complicato da una limitazione che colpisce il critico, le sue possibilità espressive, il suo ruolo di *interprete*: il critico non può scegliersi tutti i ruoli, e anzi esiste un'intera zona della recitazione, un'intera dimensione della teatralità che gli è interdotta. Il critico non può abbandonarsi a una recitazione *assoluta*, non può aderire a una finzione integrale, a una pronuncia pienamente convenzionale; non può eludere il continente della realtà e consegnarsi definitivamente all'ipocrisia, esponendosi alla deriva della dissociazione e della schizofrenia. Il critico è un attore dimezzato, per lo stesso motivo che impedisce a Molière di interpretare Tartuffe o Dom Juan: “Molière non può identificarsi con chi è padrone della vita (e quindi può disporre del vero e del falso), ma solo con chi ne è servo; può identificarsi solo con la servitù e la malattia.”⁸⁵⁴

L'ombra della dialettica hegeliana servo-padrone interviene però a rovesciare il rapporto di forza, affermando che il vero talento del grande attore consiste nel mettere in scena la disappartenenza al teatro, nel trascendere la finzione convenzionale del teatro, lasciando che la rappresentazione sia attraversata dalla “presenza, l'incubo, il bisogno della realtà.”⁸⁵⁵ L'attore servile allora si individua “come il portatore, *dentro* il teatro, di una diversità”, che è allo stesso tempo una consapevolezza e “una ferita, una sofferenza”, necessaria tuttavia in quanto contiene la testimonianza di una “corrente di verità.”⁸⁵⁶

Analogamente il critico entra nel testo come portatore di uno scarto differenziale, testimone di un'apertura verso l'esterno, spettatore, come Sganarello, di tutte le domande che interrogano la finzione. Il critico, come il traduttore, cerca il di più di significato che sta oltre la lettera del testo; come l'attore non può accontentarsi di esprimere il significato culturale, contenutistico, formale del testo: deve rivelare il testo a se stesso. L'attore-critico persegue attraverso l'ipocrisia (il quoziente di finzione che gli è necessario) lo smascheramento dell'ipocrisia del reale,⁸⁵⁷ pratica una dissociazione che buca la finzione

⁸⁵³ Ivi, p. 103.

⁸⁵⁴ Cesare Garboli, *Vita di Molière*, cit., p. 280.

⁸⁵⁵ Cesare Garboli, *L'attore*, in Id., *Falbalas*, cit., pp. 134-141: 137. Il saggio, scritto in occasione dello spettacolo allestito dalla compagnia di Carlo Cecchi per la XXV edizione del Festival di Spoleto, è stato pubblicato per la prima volta su “Paragone-Letteratura”, XXXIII, 388, giugno 1982, pp. 81-89.

⁸⁵⁶ Ivi, p. 138.

⁸⁵⁷ “Il palcoscenico (lo spettacolo) è solo il momento e il luogo dove un sistema illimitato d'ipocrisia riesce a manifestarsi nel suo fulgore e nella sua oscenità, spiegando un sorriso trionfale grazie al quale l'ipocrisia si smentisce e si rivela. L'ipocrisia si confessa, a teatro, si scopre, e si libera nella festa e nel gioco.” (Ivi, p. 135).

con la realtà, e denuda la realtà con la finzione: “una trasgressione della realtà (un gioco) e una trasgressione del gioco, un’infrazione rispetto al sistema di finzione di cui l’attore si fa carico. Grazie alla trasgressione ci si illude che l’attore comunichi una verità.”⁸⁵⁸

La traccia molieriana, l’ombra di Sganarello come portavoce di tutte le domande che risuonano nell’interrogazione critica, accompagna Garboli fino agli ultimi giorni della sua vita, seppure viene affiancata, negli anni autunnali, da un’eco shakespeariana, che dialoga con la passione dominante, e in qualche modo la integra.⁸⁵⁹ Garboli si avvicina ad *Amleto* e scopre un testo-fantasma, filologicamente indecidibile in quanto sospeso fra le due edizioni pressoché adiafore del 1604 e del 1623. Nel passaggio dalla prima alla seconda edizione la cognizione del destino da parte di Amleto muta radicalmente: il senso di necessità della vendetta si indebolisce, sfuma nella fatalità e nel caso, dismette le insegne trionfanti della vita per assumere il sapore acre della morte. Si accentua il conflitto lacerante, lo “scontro di una natura intellettuale e mentale col sistema barbarico che può solo rifiutarla. Amleto pensa, ed è questa la sua debolezza e il suo errore.”⁸⁶⁰

Amleto paga la lucidità con la quale comprende che “la pazzia è una coestensione della realtà”,⁸⁶¹ un livello della realtà e non una realtà alternativa, né una controrealtà. La *naturalità* della pazzia è il residuo primitivo di questa tragedia così proverbialmente “contemporanea”, così insistentemente *attualizzata*: la compresenza di antico e moderno si compone in *Amleto* nella “misteriosa trasparenza borghese di una tragedia barbarica.” Le leggi ancestrali che regolano le passioni e i legami famigliari in *Amleto* si affacciano su una sostanza psicologica proiettata verso la modernità, su un contesto istituzionale che prelude alla normalizzazione dei vincoli privati e di quelli pubblici, delle convenzioni famigliari e di quelle sociali. Tale sovrapposizione rivela le persistenze barbariche latenti nella famiglia borghese, la sostanza cruenta di “quei rapporti così soavi, così idillici”, che sono “lo specchio ottocentesco in cui si riflettono, e si nascondono, come in ogni brava famiglia che sia degna di chiamarsi borghese, l’adulterio, il fratricidio, l’incesto?”⁸⁶²

⁸⁵⁸ Ivi, p. 134.

⁸⁵⁹ Nel 1989 al Festival dei Due Mondi di Spoleto viene rappresentato un *Amleto* nella traduzione di Garboli, sollecitata da Carlo Cecchi (la traduzione sarà pubblicata postuma da Einaudi nel 2009; se ne trova una segnalazione nel già citato articolo di Domenico Scarpa, “*Tu vieni in un aspetto irrecusabile*”. *Cesare Garboli, una bibliografia, una traduzione*). Nel 1992 Garboli traduce *Misura per misura*, messo in scena da Luca Ronconi per il Teatro Stabile di Torino. Ancora per la regia di Ronconi nel 1995 al Teatro di Roma si allestisce un *Re Lear* tradotto da Garboli.

⁸⁶⁰ Cesare Garboli, *Amleto in famiglia*, in Id., *Pianura proibita*, cit., pp. 102-109: 106. Col titolo *Amleto e famiglia*, il saggio è stato pubblicato su “Paragone-Letteratura”, XLVIII, 572-574, ottobre-dicembre 1997, pp. 3-9; poi accolto in *La passione teatrale: tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano otto e novecento. Studi per Alessandro d’Amico*, a cura di Alessandro Tinterri, Bulzoni, Roma 1997, pp. 125-130.

⁸⁶¹ Ivi, p. 108.

⁸⁶² Ivi, p. 109.

Per rivelare alla famiglia il rimosso primordiale che la fonda Amleto porta i suoi congiunti a teatro: il gesto di svelamento della finzione attraverso la finzione sembra apparentare Amleto ai suoi omologhi molieriani, e in particolare a Don Giovanni.⁸⁶³ Come lui Amleto segna la propria disappartenenza al teatro (seppure a differenza di Don Giovanni non può scappare, non può sottrarsi alla recitazione, il teatro è la sua prigione), è “testimone di ogni contraddizione, disadattato a vivere una tragedia ma costretto a recitarla, allergico a ogni teatralità quanto dannato a espilarla.”⁸⁶⁴

Portando la finzione nel cuore del teatro Amleto non fa semplicemente del metateatro: sabotava il teatro stesso, diventa “luogo di tutti i teatri, principio e fine di ogni finzione”, archetipo di “teatralità involontaria.” Amleto fa del teatro perché non può esprimersi, riconosce il teatro come luogo dell'impossibilità di comunicare, “trionfante delirio di soliloqui.” Amleto è condannato al teatro perché costretto a straniarsi, a prendere le distanze da se stesso, a ingannare la propria apatia. Obbligato a mettersi in scena, Amleto è un personaggio che contiene la propria parodia, e richiede una diabolica identificazione. “Per recitare Amleto non basta essere attori. Bisogna essere Amleto.”⁸⁶⁵

Nessun altro attore, probabilmente, è stato in grado di *diventare* Amleto come Carmelo Bene: non a caso, secondo Garboli, Bene è un attore mefistofelico che è già “parodia in se stesso”, parodia in cui “la derisione coincide con la realtà, con l'immagine stessa nel momento in cui essa nasce, irriverente e ilare come un mostro, portandosi appiccicati addosso tutti i connotati della sua deformazione, e tutta la gioia dello sberleffo.”⁸⁶⁶

Il teatro di Carmelo Bene riproduce il brivido che atterrisce Claudio e Gertrude, fa balenare la possibilità che la realtà possa essere interamente fagocitata dalla parodia. Bene, attore postumo, riesuma le doti parodiche di Petrolini, capace a sua volta di *risucchiare* Amleto nella schiera dei suoi “attori corrotti”, di renderlo fratello di Gastone, che porta in scena la propria decadenza, il proprio nulla, l'orrore di se stesso, la compromissione,

⁸⁶³ La somiglianza naturalmente va collocata sullo sfondo di tutte le macroscopiche differenze che separano i due archetipi, e probabilmente non sarebbe stata accolta pacificamente da Garboli. Il 9 agosto 1981, in occasione di una rappresentazione del *Don Giovanni* al quarto festival internazionale di Villa Reale Marlia (Lucca), Garboli pubblica su “l'Unità” un articolo dal titolo *E Don Giovanni sfidò Amleto*. Il titolo va con ogni probabilità attribuito a una mano redazionale, perché il fuoco dell'articolo non è un confronto tra Amleto e Don Giovanni: Amleto viene nominato una sola volta, e collocato “agli antipodi” rispetto a Don Giovanni. Ma l'affermazione è data come assiomatica, e non viene approfondita né sviluppata da Garboli. Gli antipodi, si sa, possono facilmente finire con l'attrarsi e il toccarsi.

⁸⁶⁴ Cesare Garboli, *Amleto è Amleto*, in Id., *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 38-45: 39. L'articolo, dedicato all'*Amleto* di Giovanni Testori, rappresentato al Salone Pier Lombardo di Milano per la regia di André Shamah, è stato pubblicato su “Il Mondo”, n.s., V, 8/9, 8 marzo 1973. p. 22.

⁸⁶⁵ Cesare Garboli, *Amleto in caserma*, in Id., *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 107-109: 109. L'articolo, dedicato all'*Amleto* di Maurizio Scaparro, messo in scena al Teatro Valle di Roma, è stato pubblicato, col titolo *Amleto fa strage chiuso in caserma*, su “Il Mondo”, n.s., VI, 21, 22 maggio 1975, p. 8.

⁸⁶⁶ Cesare Garboli, *Bene, grande attore postumo*, cit., p. 225.

l'immoralismo, incarnando una tipologia d'attore per il quale "il giudizio, l'intelligenza, la consapevolezza di prostituirsi all'ipocrisia e alla stupidità erano armi essenziali del talento."⁸⁶⁷

Amleto si specchia nella propria disponibilità a essere *ridetto*, rimane intatto attraverso ognuna delle sue parodie. Se Laforgue ha fatto di Amleto un esteta annoiato, se Carmelo Bene ha raddoppiato l'esteta facendone un Don Giovanni che si sottrae alla vendetta e si rende complice del regicida, pronunciando l'estenuato *E io non voglio più essere io gozzaniano*, Petrolini lo ha abbassato ancora di un tono, lo ha trascinato nell'atmosfera dell'avanspettacolo, lo ha costretto a denunciarsi, senza rinunciare all'enigma, in tutta la sua *stupidità*: "Io sono il pallido prence danese / che parla solo, che veste a nero, / che si diverte nelle contese, / che per diporto va al cimitero..."⁸⁶⁸

Amleto in ognuna delle sue incarnazioni conferma al critico che il segreto della comprensione è portare la differenza, la ferita del reale, al centro esatto della scena. Invadere lo spazio della finzione, doppiare la finzione, raccontarla di nuovo, "metterla in scena" per poi rovesciarla. Approfondire la rappresentazione lungo la via di fuga della parodia, fino a che al termine della corsa verso il vuoto dell'immaginario non si ritrova, nella sua concretezza originaria, nella sua *presenza*, il reale: come alla fine delle funamboliche fughe di Charlot c'è sempre ad attenderlo, con le braccia conserte e lo sguardo accigliato, *the policeman*.

Il 20 dicembre 2003 esce su "la Repubblica" uno degli ultimi articoli di Garboli, dedicato alle parole che secondo Svetonio Nerone avrebbe pronunciato in punto di morte: *Qualis artifex pereo*. Ovvero le stesse parole fatte pronunciare da Laforgue e poi da Bene ad Amleto morente. Sulla scorta degli studi che hanno tentato di dare fondamento filologico alle diverse interpretazioni proposte per la fatale esclamazione, Garboli attribuisce al termine

⁸⁶⁷ Cesare Garboli, *L'attore corrotto*, in Id., *Falbalas*, cit., pp. 129-133: 130. Il nucleo del saggio risale a un articolo pubblicato su "l'Unità" il 10 ottobre 1982, col titolo *Viva Petrolini, abbasso il Petrolinismo*, e dedicato a una mostra fotografica sull'attore, allestita a Roma a Palazzo Braschi. Il testo viene ripreso poi con alcune integrazioni, e con il titolo *Ritratto dell'attore corrotto*, in "Paragone-Letteratura", XXXIII, 392, ottobre 1982, pp. 63-66. L'opera di Petrolini, interamente versata alla performance, legata a una dimensione extra-teatrale, sbilanciata sul proscenio, verso il margine dell'avanspettacolo, e contaminata dal varietà, ha lasciato labili tracce scritte e documentali. Si può comunque vedere: Ettore Petrolini, *Teatro. I personaggi, romani de Roma, l'ottobrata, Nerone, miscellanea*, Garzanti, Milano 1971; Id., *Opere*, 3 voll., Edizioni del Ruzzante, Venezia 1977; Id., *Ti à piaciato?*, Editori del Grifo, Montepulciano 1992; Id., *Modestia a parte...*, introduzione di Nicola Fano, L'Unità, Roma 1993. Tra i contributi critici che tentano di inquadrare l'arte di Petrolini si segnalano: Simone Soriani, *Petrolini drammaturgo. Logica antilogica e relativismo dal Varietà alle commedie*, "Forum Italicum", 2, 2010, pp. 301-342; Annamaria Calò, *Ettore Petrolini*, con un intervento di Franca Angelini, La Nuova Italia, Firenze 1989; *Petrolini. La maschera e la storia*, a cura di Franca Angelini, Laterza, Roma 1984; Giorgio Bertero, *Petrolini, l'uomo che deride*, Bompiani, Milano 1974; Ghigo De Chiara, *Ettore Petrolini*, Cappelli, Bologna 1959.

⁸⁶⁸ Per la riscrittura dell'*Amleto* che passa da Laforgue a Bene cfr. Armando Petroni, *Amleto da Shakspeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Ets, Pisa 2004; Enrico Baiardo, *Un classico del rifacimento. L'Amleto di Carmelo Bene*, Erga, Genova 1996.

artifex un significato professionale, tecnico, che lo riconduce a una dimensione teatrale, all'ambito della *performance* vocale e musicale: "Muio, dice Nerone fra le lacrime, come un attore, come uno che recita la propria morte." Una spiegazione che consegna l'estrema riflessione di Nerone al momento, all'attimo, ne fa una meditazione *in atto*, concentrata sul presente e non ripiegata sul passato, né rivolta all'eternità. Una lamentazione estemporanea e "sporca", che Garboli vorrebbe estremizzare, abbassare di tono, portare dalle parti di Pulcinella e di Petrolini (di Molière): "Muio come un buffone, come un povero guitto."⁸⁶⁹

Se Amleto può morire da attore, addirittura da guitto, quindi sospettato di irredimibile *secondarietà*, denunciando perfino la morte come *finzione*, e quindi sotterraneamente allineandosi a Don Giovanni, accanto a lui persiste la figura funzionale, vicaria, servile del "critico". Al quale viene imposto l'obbligo di sopravvivere alla morte impuramente "estetica" dell'*artifex*, per assolvere il compito della testimonianza: "O buon Orazio, se le cose restassero ignote, / che nome offeso lascerei dietro di me! / Se tu mi tieni nel cuore, appàrtati dalla felicità per qualche tempo / e vivi e respira ancora il tuo dolore, / in questo duro mondo per raccontare / la mia storia."⁸⁷⁰ Al termine della tragedia chi è stato più vicino al grande *ipocrita*, chi gli ha offerto la sponda della sua filosofia, chi ha, come Sganarello e come Orazio, testimoniato di tutte le sue domande, *prende la parola*, per imbastire un racconto. Per dare inizio a un'altra finzione rivelatrice: che forse coincide con quella cui il pubblico ha appena assistito, o più probabilmente è la sua parodia.

⁸⁶⁹ Cesare Garboli, *Nerone. Ma un imperatore muore come un artista o come un attore?*, "la Repubblica", 20 dicembre 2003, pp. 46-47. Nell'articolo Garboli fa riferimento allo studio di Michele Coccia, *Addendum Pascolianum*, pubblicato su "Paragone-Letteratura", 48-49-50, 2003, pp. 60-62, come nota integrativa del precedente saggio "*Tra le vie Salaria e Nomentana*": *l'ultima notte di Nerone negli abbozzi di una tragedia di Giovanni Pascoli*, in *Neronia VI. Rome à l'époque néronienne*, Actes du VIe Colloque international de la SIEN (Rome, 19-23 mai 1999), a cura di Jean-Michelle Croiselle e Yves Perrin, Bruxelles 2002, pp. 571-591.

⁸⁷⁰ William Shakespeare, *Amleto*, V. II., traduzione di Eugenio Montale, in *Teatro completo di William Shakespeare*, volume III, *I drammi dialettici*, a cura di Giorgio Melchiori, Mondadori, Milano 1977, pp 26- 327: 323. Nel testo inglese si legge: "O good Horatio, what a wounded name, / Things standing thus unknown, shall live behind me. / If you did'st ever hold me in thy heart, / Absent thee from felicity awhile, / And in this harsh world draw thy breath in pain, / To tell my story." (Ivi, p. 322).

1. La critica di Garboli è attraversata da una costante che assume la ricorsività e la consistenza di un'ossessione, e al fondo di ogni opera individua la contiguità, l'omologia e perfino l'identità tra l'arte e la morte. La creazione artistica, processo organico che si sviluppa con un decorso simile a quello di una malattia, ha come destino ultimo l'immobilità della forma, ottenuta dopo un prelievo di vita, una sottrazione di energia vitale. Rappresentate, le cose cessano di esistere, si chiudono in una fissità inerte, in un mutismo funebre. La vita è il prezzo da pagare per entrare nell'opera: l'arte blocca il divenire e lo consegna a un presente immutabile.

Attraverso la propria scrittura Garboli tenta di comprendere, e di aggirare, il mistero della tragica inconciliabilità di esistenza e rappresentazione: quando c'è l'arte non c'è la vita e non c'è la realtà, mentre in presenza della vita l'arte si dilegua o si differisce. Lo spazio del libro, così come lo spazio del dipinto e, lo si è visto, lo spazio del teatro, coincide con la dimensione della morte, dell'assenza e della negazione del mondo. Garboli ripete questo concetto reagendo ai contesti artistici più disparati, e allineando un folto campionario di occorrenze, in cui le immagini di morte diventano un correlativo dell'opera, per il quale potrebbero essere ipotizzati una precisa genealogia culturale e un contesto di incubazione situati all'incrocio tra letteratura e arti figurative.

Tra l'ottobre del 1966 e il giugno del 1967 Giorgio Bassani pubblica a puntate su "Paragone-Letteratura" un romanzo inizialmente intitolato *Natura morta*, poi accolto in volume per Mondadori nel 1968 col titolo *L'airone*. Come sempre inchiodando gli scrittori alle scorie del loro processo creativo, alle diramazioni del possibile che la scrittura ha sfiorato e poi lasciato cadere, Garboli recensisce il libro su "La Fiera letteraria" e fa riaffiorare il significato di quel primo titolo rimosso, pittorico e "longhiano": approfondendo la sua ossessione tecnica per la fissazione della scena in un *quadro*, Bassani "arriverebbe presto alla natura morta olandese con tanto di bicchieri, clessidre e selvaggina."⁸⁷¹

La storia e la fenomenologia della natura morta è una delle grandi acquisizioni che Longhi ha consegnato agli studi figurativi: una storia che comincia con Caravaggio, e con l'intuizione che lo porta a concepire la "pittura come specchio della realtà o, per converso, la realtà vista allo specchio da un occhio che sa inclinarlo quanto occorre al sentimento

⁸⁷¹ Cesare Garboli, *L'airone*, in Id., *La stanza separata*, cit., pp. 286-292: 286. Il testo è stato pubblicato su "La Fiera letteraria", XLIII, 44, 31 ottobre 1968, p. 21, col titolo *Quando l'airone chiude le ali*.

dell'ora.”⁸⁷² Caravaggio dipinge ritraendo i suoi soggetti così come appaiono nella realtà riflessa dallo specchio, dove “non è punto indispensabile la figura umana; se, uscita questa dal campo, esso seguita a rispecchiare il pavimento inclinato, l'ombra sul muro, il nastro lasciato a terra.”⁸⁷³ L'*inquadratura* delle cose che restano silenziose e solitarie nello specchio è già l'invenzione della natura morta, la scoperta di una porzione di realtà che progressivamente si autonomizza, di una puro esistere che, lontano dalla figura umana, prosegue “nella vita di queste cose silenti e ferme sotto il crescere o il diminuire della luce e dell'ombra; una forma d'incanto quasi autonomo che sembra portato dalle cose lasciate a se stesse, ma che pure riflettono lo sguardo inclinato dell'uomo e, in primis, di colui che l'ha prodotto, quell'incanto.”⁸⁷⁴ La natura morta diventa la traccia *dis-umana* nella quale l'uomo verifica la propria assenza, la possibilità della negazione di sé: è lo spazio dal quale l'uomo “è assente per esistere”,⁸⁷⁵ come avviene nei quadri di Morandi, ovvero nell'esperienza pittorica che rappresenta, secondo lo schema storico longhiano, il polo estremo, lo sviluppo ultimo dell'intuizione di Caravaggio.

Lo specchio attraversa come oggetto emblematico e strumento per la costruzione di nature morte non solo il romanzo *L'airone*, ma l'intera narrativa di Bassani. Nella prima delle storie ferraresi Lida Mantovani e sua madre più volte si guardano riflesse nello specchio, e lì scoprono le inquietanti somiglianze che le legano, la sovrapposizione fatale cui vanno incontro i loro destini. E sembrano riproduzioni delle cose rimaste nello specchio anche i desolati interni nei quali si consuma la vita delle due donne: nature morte che nel racconto appaiono più definite e intenzionali, rispetto alla prima stesura del 1940, a partire dalla redazione del 1956, ovvero dopo la pubblicazione del *Caravaggio* longhiano.⁸⁷⁶

⁸⁷² Roberto Longhi, *Caravaggio*, a cura di Giovanni Previtali, Editori Riuniti, Roma 2009, p. 38. La prima edizione della monografia longhiana, traccia scritta della epocale mostra su Caravaggio e la sua cerchia allestita a Milano nel 1951, è del 1952, pubblicata dall'editore Martello di Milano col titolo *Il Caravaggio*. Per Editori Riuniti il libro esce per la prima volta nel 1968, passando attraverso un significativo lavoro variantistico discusso da Gianfranco Contini nel suo saggio *Varianti del Caravaggio. Contributo allo studio dell'ultimo Longhi*, in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri*, cit. pp. 299-315; già in “Paragone-Letteratura”, 368, 1980.

⁸⁷³ Roberto Longhi, *Caravaggio*, cit., p. 39.

⁸⁷⁴ Ivi, p. 44.

⁸⁷⁵ Cesare Garboli, *Pictor classicus*, in Id., *Falbalas*, cit., pp. 23-28: 28. L'articolo è stato pubblicato su “Il Mondo”, n.s., II, 21, 17 maggio 1970, p. 21, in occasione della mostra panoramica di De Chirico al Palazzo Reale di Milano. L'aforisma su Morandi è in funzione di un paragone con De Chirico: “È stato degno di rappresentare quasi un secolo di storia, De Chirico? Se la mostra di Palazzo Reale è una prova generale della sua 'gloria', accomiatandosi dal trionfo milanese viene anche voglia d'istituire un paragone sportivo col suo vero, grande antagonista nazionale: Giorgio Morandi. Nessuno di questi due artisti ha mai rappresentato l'uomo. De Chirico ha affrontato la persona umana quasi esclusivamente nel proprio volto, Morandi ha sempre evitato d'incontrarla. In Morandi l'uomo è assente per esistere, in De Chirico si affaccia sontuoso per vanificarsi.” (Ivi, pp. 27-28).

⁸⁷⁶ “Sedute a ridosso della finestra, immobili e silenziose quasi come le grige suppellettili retrostanti – come il tavolo, cioè, e le seggiole di paglia, e le lunghe, strette sagome appaiate dei letti, e la culla, e l'armadio, e il comò, e il treppiede del catino con a fianco la brocca dell'acqua e con dietro, a stento visibile, la piccola porta

Edgardo Limentani, protagonista de *L'airone*, compie un percorso verso la morte che passa attraverso la negazione della propria immagine. Il primo segnale arriva da “un piccolo specchio ovale, così opaco che non serviva a niente, nemmeno per farcisi la cravatta.”⁸⁷⁷ Poi un autoritratto allo specchio già deformato dalla negazione inconscia, modellato da un desiderio di dissoluzione: “Quel viso era il suo; e tuttavia lui stava lí, a fissarlo, come se fosse di un altro, come se neanche il proprio viso gli appartenesse.”⁸⁷⁸ Nel corso di tutta la vicenda narrata Edgardo si guarda vivere come da un punto di osservazione esterno. C'è una barriera che lo separa dalla realtà, oltre la quale scorre la vita che gli è preclusa: un *diaframma della distanza* che produce una angosciata, faticosa nostalgia della presenza, una continua dialettica tra il *dentro* e il *fuori*.⁸⁷⁹ Pareti, soglie,

a muro del sottoscala in cui si celavano il cucinino e il gabinetto –, quando alzavano la testa dalle stoffe era soltanto per rivolgersi qualche parola...” (Giorgio Bassani, *Lida Mantovani*, in Id., *Opere*, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Mondadori, Milano 1998, pp. 9-54: 15-16. Il racconto ha avuto una complessa storia redazionale: la prima stesura, col titolo *Storia di Debora*, viene pubblicata in *Una città di pianura*, Lucini, Milano 1940; rielaborato, col titolo *Storia d'amore*, compare nel 1949 su “Botteghe oscure”, I, pp. 93-129, e poi nella raccolta *La passeggiata prima di cena*, Sansoni, Firenze 1953. Nel 1956, ulteriormente rivisto e col titolo definitivo *Lida Mantovani*, apre le *Cinque storie ferraresi* pubblicate per Einaudi, riedite ancora da Einaudi nel 1960 col titolo *Le storie ferraresi*. Bassani riscrive le *Cinque storie ferraresi* nel 1973, pubblicandole per Mondadori con il titolo *Dentro le mura*, come prima parte del *Romanzo di Ferrara*, poi edito integralmente nel 1974, con nuove varianti, e ancora nel 1980, con l'approdo alla stesura definitiva. Sulla stratigrafia variantistica del racconto cfr. Élisabeth Kertesz-Vial, *Varietur... ne varietur: à propos de Lida Mantovani et de Storia dei poveri amanti de Giorgio Bassani*, “Chroniques italienne”, 3-4, 2000, pp. 403-418. L'idea stessa di riunire dapprima i racconti, e poi anche i suoi romanzi principali, in un “macrotesto” intitolato alla sua città, Ferrara, non ha soltanto per Bassani una valenza autobiografica, ma contiene una precisa indicazione “intertestuale”, che rimanda a Longhi, già autore di un “romanzo di Ferrara” che aveva per protagonisti i pittori attivi nella *Officina ferrarese*. Sulla presenza di Ferrara nell'opera di Bassani cfr. Micaela Rinaldi, “L'antico volto materno della mia città”. *Il paesaggio letterario ferrarese nella poetica di Giorgio Bassani*, “Otto/Novecento”, 2, 2011, pp. 223-230; Paola Frandini, *Giorgio Bassani e il fantasma di Ferrara*, Manni, Lecce 2004; Élisabeth Kertesz-Vial, Bernard Urbani, *La Ferrara di Bassani tra storia e poesia*, “Italian Quarterly”, 157-158, 2003, pp. 61-70; Andrea Guiati, *L'invenzione poetica. Ferrara e l'opera di Giorgio Bassani*, Metauro, Fossombrone 2001; *Il romanzo di Ferrara. Contributi su Giorgio Bassani*, riuniti a cura di André Sempoux, Presses universitaires de Louvain, Louvain-La-Neuve 1983. Per un'analisi delle storie ferraresi cfr. Piero Pieri, *Memoria e Giustizia. Le cinque storie ferraresi di Giorgio Bassani*, Ets, Pisa 2008. Bassani intrattiene uno scambio epistolare con l'animatrice delle riviste “Commerce” e “Botteghe Oscure”, Marguerite Caetani, attraverso il quale si possono ricostruire alcune delle vicende intellettuali che intervengono nella sua vita durante il periodo della scrittura e delle prime riscritture “longhiane” dei racconti ferraresi: cfr. Giorgio Bassani, Marguerite Caetani, *Sarà un bellissimo numero. Carteggio 1948-1959*, a cura di Massimiliano Tortora, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2011.

⁸⁷⁷ Giorgio Bassani, *L'airone*, in Id., *Opere*, cit., pp. 701-854: 704. I capitoli I-VI del romanzo vengono pubblicati in “Paragone-Letteratura”, XVII, 20, ottobre 1966, pp. 78-116, col titolo *Natura morta*; i capitoli VII-XII in “Paragone-Letteratura”, XVIII, 28, giugno 1967, pp. 3-36, col titolo *L'airone*, che diventa definitivo quando il romanzo esce in volume per Mondadori nel 1968, e poi viene ristampato, con qualche variante, nel 1974, come quinta parte del *Romanzo di Ferrara*; nel 1976, in volume singolo; nel 1978, in volume singolo, con un'introduzione di Marilyn Schneider, ma come quinta parte del *Romanzo*; e infine nel 1980, con altri interventi che determinano l'edizione *ne varietur*.

⁸⁷⁸ Giorgio Bassani, *L'airone*, cit., p. 706.

⁸⁷⁹ “Ancora una volta era come se fra lui e le cose che vedeva si levasse una specie di sottile e trasparente lastra di vetro. Le cose tutte di là; e lui, di qua, a guardarle a una a una e a meravigliarsene.” (Ivi, p. 713). Di un “diaframma della distanza” attivo nella scrittura di Bassani parla Anna Dolfi nel suo *Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Liviana, Padova 1981. Sui rapporti tra prosa e poesia nella scrittura di Bassani cfr. anche *Giorgio Bassani. La poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, a cura di Antonio Perli, Pozzi, Ravenna 2011. Altri contributi recenti sull'opera di Bassani: Ida Campeggiani, *Memoria contro storia. Proust nell'opera di Bassani*, “Quaderni del '900”, 12, 2012, pp. 57-66 (la presenza proustiana in Bassani innesca un'eco ulteriore

ostacoli, linee di separazione tengono Edgardo a riparo dalla vita; e mentre si trova assorto e distante da sé, c'è sempre uno specchio pronto a rimandargli “un'immagine lontana, appena accennata, quasi fosse in procinto di dissolversi.”⁸⁸⁰ Gli spazi di espansione della realtà, i luoghi nei quali si afferma l'esistenza, vengono bloccati e allontanati, racchiusi entro un perimetro di sicurezza che li distanzia e li disattiva. Quando Edgardo si trova sulla soglia di un'osteria si sente come “davanti a un quadro in una cornice. Impossibile entrarci dentro. Non c'era posto, spazio sufficiente.”⁸⁸¹

L'iscrizione funerea di una scena animata entro la cornice immobile di un'opera d'arte prelude al raggelamento di ogni tensione vitale raggiunto con la visione finale, con la rivelazione che spinge la vicenda verso la conclusione: specchiandosi nella vetrina di un imbalsamatore Edgardo vede “un piccolo, assoluto universo a sé stante, contiguo ma inattingibile,” popolato di essere vivi “di una vita che non correva più nessun rischio di deteriorarsi, tirati a lucido, ma soprattutto diventati di gran lunga più belli di quando respiravano e il sangue correva veloce nelle loro vene”, belli di una “bellezza finale e non deperibile.”⁸⁸² Nell'immobilità assoluta della vetrina si compie l'ultima dissolvenza che cancella il volto del protagonista, allontanandolo in una distanza inattaccabile che lo consegna definitivamente alla morte.

Lo sguardo di Bassani si è allenato sull'attitudine visiva del maestro Longhi, ascoltato “clandestinamente” durante le lezioni all'Università di Bologna, poi visto all'opera da vicino, seguito e affiancato nella doppia officina, letteraria e artistica, di “Paragone”, nella quale sono attivi, tra gli altri, anche Garboli e Pasolini. La scrittura di Longhi stabilisce un rapporto col fatto figurativo in cui “l'opera viene fatta esistere nella sua disappartenenza al mondo”, viene “uccisa da un'intelligenza divinatoria e divoratrice, che s'impadronisce a furia di inseguimenti e di identificazioni di un valore, di una preda che si è sostituita alla vita, e, in certo modo, potrebbe celebrare la vita.” Al di fuori del processo di vivificazione e conquista che si verifica, momentaneo, nella traduzione operata dal critico, “l'arte esiste

dell'influenza di Longhi); Giulia Dell'Aquila, *Le parole di cristallo. Sei studi su Giorgio Bassani*, Ets, Pisa 2007; *Ritorno al Giardino. Una giornata di studi per Giorgio Bassani*, Firenze, 26 marzo 2003, a cura di Anna Dolfi e Gianni Venturi, Bulzoni, Roma 2006. Per una bibliografia della critica cfr. Portia Prebys, *Giorgio Bassani. Bibliografia sulle opere e sulla vita*, Centro Editoriale Toscano, Firenze 2002.

⁸⁸⁰ Giorgio Bassani, *L'airone*, cit., p. 800.

⁸⁸¹ Ivi, p. 827. I personaggi di Bassani si comportano spesso come spettatori collocati a ridosso della scena, in uno spazio liminare rispetto al luogo in cui la vicenda narrata avviene: cfr. Simona Costa, *Un palco di prosenio. Il personaggio-spettatore di Giorgio Bassani*, “Paragone-Letteratura”, 63-64-65, 2006, pp. 46-56. Un'analisi delle strategie di visualizzazione che strutturano la narrativa di Bassani è in Gianni Venturi, *Giorgio Bassani e l'ermeneutica del vedere. Nuove ipotesi*, “Letteratura e arte”, 8, 2010, pp. 255-283.

⁸⁸² Giorgio Bassani, *L'airone*, cit., pp. 834-835.

per suo conto, nella sua diversità, nella sua implacabile diversità.”⁸⁸³ L’arte e la vita per Longhi sono due realtà estranee, tra le due esperienze c’è un vuoto abissale: l’arte è “una totalità separata, che non prolunga la vita ma la surroga e la sostituisce.”⁸⁸⁴ Analogamente, nella letteratura di Bassani, e in particolare ne *L’airone*, Garboli legge un permanente “trionfo della morte”: per quanto la vita si ostini “a scarabocchiare i suoi lazzi triviali, le sue chiassose volgarità, a imbrattare di parole oscene il superbo, incorruttibile marmo del Niente”, la morte “lava, pulisce quei segni volgari, ma non li distrugge. Li conserva, li iscrive nel suo illeggibile libro dai cento significati inviolabili, li trasforma in certezze e valori, fa tutto lei, la morte: memorizza e dimentica, inghiotte e consacra, dice la verità e la nasconde.” Pura esistenza, la morte “possiede tutta la bellezza indeteriorabile che non ci compete. E dunque ha gli stessi caratteri immobili e vivi, la stessa muta, magica sicurezza dell’arte. Soltanto la morte è ‘estetica’...”⁸⁸⁵

Trasferendo la realtà al di là di un definitivo diaframma della distanza la morte compie il suo capolavoro, la “formalizzazione” delle cose: la trasposizione delle cose, come Pasolini scrive a proposito di Caravaggio in un testo del 1974, “in un universo separato, in un certo senso morto, almeno rispetto alla vita e al realismo con cui quelle cose erano state percepite e dipinte.” Dentro la tela “tutto pare come sospeso come a un eccesso di verità, a un eccesso di evidenza, che lo fa sembrare morto.”⁸⁸⁶ Allo stesso modo nello specchio della scrittura di Bassani Pasolini vede il mondo esterno coagularsi e coprirsi della “sublime patina dei quadri che più amava Longhi”, e apparire “come levigato, brunito, allontanato, immesso in una immobile bruma o in una assorta luce, in cui tutto non può essere che assoluto.”⁸⁸⁷

⁸⁸³ Cesare Garboli, *Longhi lettore*, cit., pp. 170-171.

⁸⁸⁴ Cesare Garboli, *Longhi scrittore*, cit., p. 14.

⁸⁸⁵ Cesare Garboli, *L’airone*, cit., p. 289. Sulla estraneità alla vita dei personaggi di Bassani, veri e propri “morti viventi”, cfr. Elena Paruolo, *La morte interiore nel “Romanzo di Ferrara”*, “Italianistica”, 1, 2006, pp. 97-103. Sulla rappresentazione della morte ne *L’airone*: Cristina Ubaldini, *La misura e la Trasformazione nell’“Airone” di Giorgio Bassani, ovvero la morte contro la Morte*, “Sincronie”, 25-26, 2009, pp. 217-238. Sull’opera letteraria come monumento funebre in Bassani: Élisabeth Kertesz-Vial, *L’œuvre comme un tombeau: l’espace et le temps de la mort dans les écrits de Giorgio Bassani*, “Transalpina”, 5, 2001, pp. 85-97. Una figura dell’estraneità e dell’inappartenenza ricorrente in Bassani, che genera una condizione analoga alla morte, è quella dell’esilio: cfr. Alberto Godioli, *La figura dell’esule in Bassani. Il paradigma della novella moderna*, “Studi novecenteschi”, 1, 2011, pp. 123-136.

⁸⁸⁶ Pier Paolo Pasolini [*La luce di Caravaggio*], in Id., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, cit., II, pp. 2672-2674: 2673. Il testo, scritto da Pasolini nel 1974, è rimasto inedito fino all’inserimento nel Meridiano. Inequivocabile l’incipit, che ricostruisce di colpo l’intera genealogia di questa connessione tra scrittura e arti figurative: “Tutto ciò che io posso sapere intorno a Caravaggio è ciò che ne ha detto Longhi.”

⁸⁸⁷ Pier Paolo Pasolini, *Giorgio Bassani. “Il romanzo di Ferrara. I. Dentro le mura*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, cit., II, pp. 1990-1994: 1993. Il saggio, pubblicato per la prima volta su “Il Tempo”, 8 febbraio 1974, è stato poi incluso da Pasolini nel progetto per il libro “semipostumo” *Descrizioni di descrizioni*, a cura di Graziella Chiarcossi, Einaudi, Torino 1979; poi Garzanti, Milano 1996. Sul rapporto tra Bassani e Longhi si può vedere anche: Paola Bassani Pacht, *Giorgio Bassani allievo di Roberto Longhi*, “Paragone-Letteratura”, 63-64-65,

Attraverso la mediazione di Longhi, Caravaggio insegna a Bassani, e a Garboli, che l'arte è un modo di appropriarsi della realtà dissolvendola, di attingere alla vita separandola dal suo flusso. Una "scoperta" che fonda l'equivalenza ricorrente nella critica di Garboli tra l'opera compiuta e la morte, agitata dal sospetto che l'espressione, la parola, nasconda un nucleo vuoto, sia un tentativo di approssimazione a una zona di significati inattingibili; il dubbio che il linguaggio rimandi a una referenzialità sempre negata. Vita ed espressione si elidono reciprocamente: dove c'è la parola non c'è più la cosa, ma al massimo l'impronta immobile o l'eco rappresa della cosa che è stata.

2. La coestensione già mallarmeana di libro e mondo dice la stessa esclusività reciproca tra l'esistenza e l'opera, e rappresenta anche una riflessione sull'assenza del mondo nel linguaggio.⁸⁸⁸ La parola *fiore* è un assemblaggio arbitrario di tre vocali e due consonanti, nella quale si manifesta "*l'absente de tous bouquets*". Contro questa rivelazione si infrange il millenario ordine del *Logos*, la consustanzialità di parola ed essere che è all'origine della creazione e che si rivela nella "tautologia enunciata dal Roveto Ardente." Le vie del significante e del significato si biforcano definitivamente, si inaugura lo statuto moderno del linguaggio. Mallarmé ripudia il codice del referente e insiste sul fatto che la non-referenzialità costituisce il vero genio, la vera purezza della lingua. La conseguenza filosofica di questa affermazione è un nichilismo ontologico che include anche l'esposizione della *Nichtigkeit* di Heidegger. Tra i segni grafici arbitrari che compongono l'oggetto verbale *fiore* e ogni possibile *fiore reale* si apre un abisso infinito e incolmabile. L'uno esclude irrimediabilmente l'altro. "La verità della parola è l'assenza del mondo."⁸⁸⁹

Gli esperimenti critici scaturiti dall'intuizione di Mallarmé hanno approfondito questo brivido ontologico. La vertigine dell'assenza è lo sfondo costante dei sondaggi critici di Contini, che penetrano nelle strutture profonde della lingua per soprenderla nelle sue

2006, pp. 36-45; Marco A. Bazzocchi, *Longhi, Bassani e le modalità del vedere*, "Paragone-Letteratura", 2006, 63-64-65, pp. 57-71; Giorgio Bassani, *Lettere a Roberto Longhi*, "Paragone-Letteratura", 2006, 63-64-65, pp. 72-78. Per la ricostruzione delle influenze longhiane sulla scrittura di Bassani è importante anche il tentativo condotto dallo scrittore di sceneggiare un film "caravaggesco" sui *Promessi Sposi*, per un progetto cinematografico poi fallito: cfr. Giorgio Bassani, *I promessi sposi: un esperimento*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Sellerio, Palermo 2007. Per le risonanze figurative, non solo rinascimentali, che percorrono il romanzo *L'airone*, cfr. Anna Dolfi, "*L'airone*" di Bassani. *Un percorso malinconico tra gli affreschi di Schifanoia e Francis Bacon*, "Letteratura e arte", 4, 2006, pp. 211-225. Alessandro Giardino ha trovato tracce di intertestualità che collegano *La passeggiata prima di cena* di Bassani e alcuni dipinti di Seurat: *La passeggiata prima di cena: percorsi dello sguardo, e la lezione di Georges Seurat*, "Quaderni d'Italianistica", 2, 2012, pp. 95-108.

⁸⁸⁸ Riflessione filosofica che, cambiando di segno il senso della coincidenza, e concependo il linguaggio come unica realtà del mondo, si rovescia in un'istanza politica: "*Cambiare la lingua*, imperativo mallarmeiano, ha una concomitanza col *Cambiare il mondo*, imperativo marxiano: vi è una ricezione *politica* di Mallarmé, di quelli che l'hanno seguito e che ancora lo seguono." (Roland Barthes, *Lezione*, cit., p. 17).

⁸⁸⁹ George Steiner, *Vere presenze*, Garzanti, Milano 1992, p. 98.

discontinuità molecolari, per osservarne i movimenti quantici. Contini descrive un metodo critico che, in analogia con le scienze sperimentali, “ricorre a ingrandimenti parziali e a colorazioni violente degli oggetti sottoposti al microscopio per ottenere una visione unilaterale, diciamo pure deformata, della realtà: artificio di visione particolare senza cui tuttavia non si riesce a penetrare in quella che talvolta si chiama la struttura del reale.”⁸⁹⁰

La scrittura di Contini, sempre aderente al dato linguistico microscopico, è costitutivamente estranea alla metafora “molare” del libro tipografico: al livello di realtà in cui egli si muove non funzionano le regole statistiche che garantiscono la consistenza del mondo, ogni aggregazione è provvisoria, mobile, stratificata, composta. Per questo “il povero Contini, strenuo formalista”, paga inizialmente l’incomprensione della critica “newtoniana” che lo accusa di “privilegiare la psicologia (l’entroterra dell’opera, la poesia come atto ininterrotto, come attività sempre al lavoro) conto il ‘testo’, contro la poesia come forma.” Paradossalmente il formalismo immanente ed empirico, integralmente testuale di Contini viene frainteso tanto da apparire come un sacrificio della “salutare verifica del testo a un retroterra fantasma, a un ‘prima’ e a un ‘dopo’ esplorabili all’infinito, perché fatti di scartafacci, di progetti, di idee sospese o scartate, rimaste nel limbo di tutte le intenzioni impotenti.” Contini introduce una concezione probabilistica del testo che riflette le descrizioni relativistiche della materia: oggetto dell’incomprensione e del rifiuto non è soltanto un’idea della critica, ma una rappresentazione del mondo. Nello sguardo di Contini sulla poesia c’è il Novecento, con le sue acquisizioni epistemologiche e scientifiche, e gli abissi di inconsistenza su cui si sta affacciando.⁸⁹¹

⁸⁹⁰ Gianfranco Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, cit. pp. 219-245: 219. Il testo è la trascrizione di una conferenza tenuta a San Mauro nel 1955, sbobinata e stampata in *Studi Pascoliani*, Lega, Faenza 1958. Negli anni accademici 1953-54 e 1954-55 Giacomo Debenedetti tiene all’Università di Messina un corso su Giovanni Pascoli: suggestivamente, due discorsi critici, entrambi *detti*, si sovrappongono, vengono pronunciati quasi contemporaneamente. Non senza interferenze: provando a interpretare la parziale incomprendimento di Croce di fronte alla poesia di Pascoli, Debenedetti tenta di ricondurla a una sorta di “arretratezza tecnologica” della strumentazione critica crociana. A differenza di Croce, il critico novecentesco possiede l’attrezzatura adeguata per discendere nelle strutture subatomiche del linguaggio: “Noi disponiamo semplicemente di altri strumenti di osservazione, e forse anche nelle discipline letterarie e umanistiche, come nella fisica, il progresso delle scoperte e delle conoscenze va di pari passo con l’affinarsi degli strumenti di osservazione. Insomma, noi possiamo, non è merito nostro, guardare la poesia coi raggi infrarossi e ultravioletti.” (Giacomo Debenedetti, *Pascoli. La rivoluzione inconsapevole*, cit., p. 136). A segnalare questo passaggio, e la convergenza pascoliana che fa incrociare Contini e Debenedetti (riverberando su Garboli), è stata Angela Borghesi nel suo saggio *Un crocicchio della critica pascoliana: Contini e Debenedetti*, in Ead., *Genealogie*, cit., pp. 113-134 (pubblicato per la prima volta in “Ermeneutica Letteraria”, VI, 2010, pp. 105-120). Da questo studio gemma idealmente il saggio *L’oroscopo di Zvani. Pascoli secondo Cesare Garboli*, già citato, che fornisce una traccia importante all’analisi proposta qui.

⁸⁹¹ “La nuova critica, la critica degli scartafacci, era accusata di sacrificare un regno certo, sicuro e godibile come è la poesia, a un regno eventuale e malato, a un regno pieno di ombre, dove il tutto e il niente sono egualmente possibili.” (Cesare Garboli, *Storie di scartafacci*, cit., pp. 73-74). Per i rapporti tra Garboli e Contini, e la tensione segreta che li percorre, cfr. quanto detto *supra* nell’introduzione.

Gli slittamenti e i movimenti profondi della lingua vengono misurati da Contini nelle oscillazioni che producono gli scarti dalla norma: in questo senso, assume evidenza paradigmatica il confronto con la poesia di Pascoli, con le sue forzature “translinguistiche” o “cislanguistiche”, con i suoi inserti “pregrammaticali” o “agrammaticali”, che creano un linguaggio “estraneo alla lingua come istituto.”⁸⁹² La lingua di Pascoli funziona facendo forza sui dislivelli che riesce a creare rispetto alla lingua standard, e punta verso un limite che è “una lingua che non è piú quella naturale del poeta, bensí un’altra lingua, voglio dire una lingua che ha un’altra grammatica, un’altra struttura, un altro vocabolario: il latino.”⁸⁹³ Una lingua sintomatica di un rapporto critico col mondo, di un disequilibrio, della rottura del legame certo tra le strutture del *logos* e la consistenza della realtà.

La lingua poetica di Pascoli è, come quella della rondine in *Addio!*, “una lingua che piú non si sa”: una lingua morta, ricavata forzando i limiti dell’italiano, e lavorando “artigianalmente sopra oggetti linguistici già esistenti”.⁸⁹⁴ O meglio: esistiti, e perduti per sempre, sottratti all’uso e quindi riesumabili solo attraverso il servizio funebre e pietoso della poesia. Pascoli vive come un’ossessione l’assenza che è il linguaggio, la sostanza sempre fantasmatica delle parole: “il problema della morte delle parole lo angoscia quanto il problema della morte delle creature.”⁸⁹⁵ Eccedendo la lingua Pascoli reagisce al problema della morte, cerca di eluderlo, e si interroga sul confine, tenta le zone che cadono fuori dall’espressione, che stanno prima e dopo l’espressione. Le sue dilatazioni semantiche evocano un intervallo, un alone di significato che cerca di prolungare l’esistenza delle creature verbali; sono interruzioni della letteralità della lingua, “ciò che si trova virtualmente tra fantasma e fantasma.”⁸⁹⁶

⁸⁹² Gianfranco Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, cit., p. 222.

⁸⁹³ Ivi, p. 223.

⁸⁹⁴ Ivi, p. 236.

⁸⁹⁵ Ibid.

⁸⁹⁶ Ivi, p. 244. Contini fa esperienza di una scrittura che non rappresenta solo uno scarto stilistico, ma linguistico e grammaticale, quando incontra l’esperienza letteraria di Antonio Pizzuto. “Ciò infatti che stacca questo da ogni altro autore non è un semplice stilema (o sistema di stilemi) poi grammaticalizzato, bensí un insieme di caratteri quale quelli che nella tipologia linguistica contraddistinguono lingua da lingua, nel caso presente l’italiano dalle indoeuropee arcaiche, latino o greco o magari russo (per l’assenza della distinzione di nome e verbo), dall’eschimese, dal tibetano (dove copula), ma anche le lingue occidentali dal cinese (dove i verbi sono sempre in forma passiva e il soggetto è allo strumentale).” (Gianfranco Contini, *Guida breve a Pagine*, in Id., *Variante e altra linguistica*, cit. pp. 621-625: 623. Il testo è stato pubblicato per la prima volta sul “Corriere della Sera” del 6 settembre 1964, in occasione della pubblicazione del libro di Antonio Pizzuto, *Pagine*, Lerici, Milano 1964). Confrontandosi con la scrittura di Pizzuto Contini perfeziona la propria idea di una letteratura che *eccede* la lingua, di una *parole* che arriva a destituire i paradigmi della *langue*. “Per l’ellissi in molteplici tipi, per l’infinito storico, per quella sorta di suoi ablativi assoluti, per le concordanze dislocate o alterne rivelate da tenui distinzioni desinenziali meglio immaginabili in una lingua con casi, è certo che le nutrici di Pizzuto sono state il greco di Platone, il latino di Tacito; portati tuttavia all’iperbole, cioè oltre la frontiera riconosciuta all’indoeuropeo.” (Gianfranco Contini, *Guida breve a Pagine*, cit., p. 623). Il carteggio tra Contini e Pizzuto è il documento di un lavoro di scavo che congiunge due versanti opposti, la critica e la

A contatto con questa discontinuità “quantistica” della realtà, con questa rottura delle strutture linguistiche ottenuta per dislocazione degli elementi grammaticali e per intensificazione dei significanti, la filologia di Contini diventa un’esplorazione subatomica della parola, che non si limita a ripercorrere le stratificazioni testuali ma buca il testo per risalire le architetture “genetiche” della lingua.⁸⁹⁷ Contini trova nella poesia pre (o post) linguistica di Giovanni Pascoli una potenzialità permanente, un’energia sempre decentrata rispetto al luogo della sua compiutezza formale, e sempre in fuga verso la zona in cui la voce indistinta delle cose ha un ultimo palpito di vita prima di morire nella lettera.

3. Secondo Pascoli il poeta scrive sempre in una lingua morta, il pensiero che formalizza la voce del reale vive di parole morte: pensare e poetare significa “fare esperienza della morte della parola, proferire (e resuscitare) le morte parole.”⁸⁹⁸ Il desiderio innescato dall’evocazione di una parola sconosciuta, o inesistente, o onomatopeica, è dovuto al riconoscimento di “un segno come puro voler-dire e intenzione di significare, prima e al di là di ogni concreto avvento di significato.”⁸⁹⁹ La relazione istituita con la lingua morta è una *volontà di sapere*, determinata dalla tensione a conoscere un significato incognito, una voce ignota percepita soltanto come “insignificante volontà di significare.”⁹⁰⁰ Attraverso i lemmi delle “lingue speciali” che confluiscono nella sua poesia, Pascoli insegue una glossolalia e una xenoglossia che “rappresentano l’uscita del linguaggio dalla sua

letteratura, facendoli convergere nel cuore del linguaggio. Due intelligenze si esercitano a mettere in scacco la lingua, coltivano un gergo privato intessuto di trappole, sovrasensi, sabotaggi. Si sfidano a decifrare l’oscurità, e intanto forzano i limiti della grammatica fino a risalire (prima frequentandole tutte) oltre le lingue vive, e oltrepassando anche le lingue morte progenitrici, fino a collocarsi in una zona che travalica i confini dell’indoeuropeo. Per sfuggire agli automatismi del linguaggio, per scongiurare i luoghi comuni, il critico e lo scrittore attingono a una zona profondissima nella quale le strutture della lingua sono ancora indifferenziate, e possono essere inventate quasi dal nulla. Per il carteggio cfr. Gianfranco Contini, Antonio Pizzuto, *Coup de foudre. Lettere 1963-1976*, a cura di Gualberto Alvino, Polistampa, Firenze 2000; Gualberto Alvino, “Verrei in tassi a catturarti”. *Il carteggio Contini-Pizzuto*, “Moderna”, 1, 2011, pp. 15-24.

⁸⁹⁷ Anche la scrittura di Pizzuto per Contini è quasi un grafico delle strutture subatomiche del reale: la “concentrazione” della pagina di Pizzuto risponde alla “asserzione della fisica contemporanea, che, se non vi fossero intervalli tra i costituenti elementari, la terra si ridurrebbe alle dimensioni d’una palla da foot-ball.” (Gianfranco Contini, *Guida breve a Paginette*, cit., p. 623). E ancora: “Nella sua struttura infima il flusso dell’opera appare discreto, contesto di minuti elementi messi in parallelo secondo una tecnica quasi puntinistica.” (Ivi, p. 624). Di “pittografia” in relazione alla scrittura di Pizzuto parla Manuela Marchesini, “Signorina Rosina”: *Pizzuto e Beckett, ovvero la scrittura come pittogramma*, “Strumenti critici”, 2, 2003, pp. 183-201. All’incrocio tra scienza, letteratura e filosofia tomista la lettura di Giancarlo Alfano, “*In contuizione*”. *Narrazione biologica e fruizione estetica in “Ravenna” di Antonio Pizzuto*, “Lingua e stile”, 3, 2000, pp. 521-533.

⁸⁹⁸ Giorgio Agamben, *Pascoli e il pensiero della voce*, in Id., *Categorie italiane. Studi di poetica*, Marsilio, Venezia 1996, pp. 67-78: 68. Il testo è stato pubblicato, col titolo *Pascoli, l’esperienza della lettera*, in “alfabeta”, 20, gennaio 1981, e poi riproposto come prefazione a Giovanni Pascoli, *Il fanciullino*, a cura e con un saggio di Giorgio Agamben, Feltrinelli, Milano 1982.

⁸⁹⁹ Ivi, p. 69.

⁹⁰⁰ Ivi, p. 70.

dimensione semantica e il suo far ritorno nella sfera originale del puro voler-dire (non mero suono, però, bensì linguaggio e pensiero della voce sola).⁹⁰¹

L'onomatopea pascoliana lascia sulla pagina non una trascrizione del suono animale e naturale, ma “una traccia della sua assenza, del suo ‘morire’ grammatizzandosi in una pura intenzione di significato.” L’esperienza della lingua in Pascoli descrive il punto in cui si incrociano due movimenti opposti: il significato è colto “*nell’istante in cui riaffonda, morendo, nella voce e la voce nel punto in cui, emergendo dal mero suono, trapassa (cioè muore) nel significato.*”⁹⁰²

La lettera, l’espressione scritta, la *letteratura*, è il luogo della morte del vivente, il luogo in cui il puro essere si blocca: come avviene sulla tela, rianimata attraverso la lingua altrettanto *morta* (inattuale e archeologica) di Longhi, e come avviene nella cornice della scrittura di Bassani. Coma la pittura, la poesia in quanto formalizzazione della voce nella lettera ha il suo proprio luogo nella morte: “morte della voce (onomatopea) o morte della lingua (glossolalia), entrambe coincidenti nelle brevi folgorazioni dei *grammata*.”⁹⁰³ La lettera, e le lettere, uccidono la parola significante inchiodandola al significato. La fonte del dettato del poeta, il *fanciullino* barbaro che parla nel poeta, che parla il poeta, è una voce morta, che trapassa in una lingua estinta, e determina il rapporto conflittuale tra il linguaggio e il vivente che ha attirato l’attenzione di Garboli verso l’universo di Pascoli, percepito come uno degli esempi più laceranti ed enigmatici della “isotopia” fondamentale tra la scrittura e la morte, specchiata nella tragica assenza della vita nell’opera.⁹⁰⁴

Nel 1985 Garboli pubblica per Einaudi le *Trenta poesie familiari di Giovanni Pascoli*. Cinque anni più tardi, introducendo la seconda edizione del volume, è lo stesso Garboli a denunciare che “se una raccolta di poesie commentate, che comprende 340 pagine, è stata scritta per 300 pagine dal curatore e per 40 dall’Autore della poesia, questa raccolta è in realtà un libro del curatore e deve circolare sotto il suo nome.” Tuttavia a chi gli chiede di fare del libro un romanzo di Cesare Garboli ispirato alla vicenda familiare di Giovanni Pascoli, Garboli oppone al solito la disappartenenza della vita alla letteratura, e allo stesso tempo la letterarietà originaria e “spontanea” della realtà: “questo è un libro di ricerca, di filologia, un libro senza forma dove si fa piovere la luce che io credo giusta sopra un romanzo che già esiste nella realtà.” La filologia di Garboli su Pascoli è minuziosa, autoptica, quasi ossessiva, longhianamente aderente al dato materiale, alla fisicità dei testi e

⁹⁰¹ Ivi, p. 72.

⁹⁰² Ivi, p. 74.

⁹⁰³ Ivi, p. 75.

⁹⁰⁴ Sulla pervasività del tema della morte nell’opera pascoliana cfr. Marinella Cantelmo, *Pascoli: lo sguardo di Thanatos*, Longo, Ravenna 2006.

delle occasioni. Per il critico che ha vissuto nella dolorosa verità delle carte pascoliane *romanzare* intorno a una storia popolata di fantasmi così reali è un'idea che provoca "orrore", cosparsa come sarebbe di "oleosa melensaggine". La storia scritta nell'intercapedine meno visibile di un'esistenza, la *verità* consegnata dalla ricerca storica è più potente, e più romanzesca, di qualunque letteratura: "i romanzi stanno nella realtà come in letargo. Aspettano solo di essere riconosciuti."⁹⁰⁵

Garboli ha vissuto con Pascoli, dentro la sua tragedia di orfanità e di amore fraterno attraversato sul filo dell'esplosione incestuosa. Non ha solo riconosciuto un romanzo, non lo ha soltanto ritagliato, ci è finito dentro, fino a restare impigliato in uno strano incantesimo, un processo metamorfico che si rivela nel gesto di attribuirsi il libro, cambiando il frontespizio, invertendo l'ordine di cognomi che "quasi si confondono, per titolo, ritmo, accento: entrambi sdruciolati, presentano entrambi un massiccio centrale di consonanti attorniate da identici suoni vocalici. C'è quasi da sbagliarsi."⁹⁰⁶ L'incantesimo si diffonde a partire dalla vibrazione che fa incerto il contorno dei nomi, ma è destinato a dilagare.

Garboli *diventa* Pascoli. Lo doppia, gli presta la voce, penetra nello spazio concettuale e materiale della sua creatività, si perde nel labirinto della sua casa e delle sue carte autografe,⁹⁰⁷ che formano, rispetto alla tradizione a stampa, una "mappa autonoma", un universo compiuto in sé, "meno la stratigrafia di un paesaggio che un livello di realtà concorrenziale", e quasi "una seconda ramificazione complementare, ufficiosa ma mostruosamente invadente."⁹⁰⁸

L'archivio, il retrobottega, è il luogo in cui "ciò che è rimasto occulto si lascia intravedere; e certe sostanze rimosse o nascoste si fanno a un tratto trasparenti."⁹⁰⁹ Quindi il luogo ideale

⁹⁰⁵ Cesare Garboli, *Prefazione alla seconda edizione*, in Id., *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., pp. V-VII: V.

⁹⁰⁶ Ivi, pp. V-VI.

⁹⁰⁷ Il riconoscimento del romanzo scritto nella realtà "esige che s'intrattenga con l'oggetto della propria ricerca un rapporto irrazionale d'intimità: bisognava entrare – non solo metaforicamente – in casa Pascoli, e stabilire con gli spiriti che ancora sopravvivono là, alla Caprona, a Castelvecchio, un ingrato (a entrambe le parti) legame familiare. Bisognava affrontare la coabitazione, e non solo. Bisognava *diventare* Pascoli, e solfeggiarlo all'infinito, *do re mi fa sol*, studiandolo non solo nei grandi pezzi per il pubblico, dati alla stampa, ma anche negli spartiti privati, riservati, confidenziali, decifrando le varianti rifiutate e gli abbozzi dimenticati, e le innumerevoli note scarabocchiate sul quadernetto, sul foglietto, sull'agendina: carte e cartigli più fraterni e famigliari alle nostre carte abituali del codice sopravvissuto alla Storia e relitto da età morte o lontane, ma non per questo meno impervii e infidi, anzi, perché più vicini, più carichi di significati imprecisabili, più capaci di darti informazioni all'orecchio e di fare cenni come certi oggetti rimasti là, il bricco, la tazza, la caffettiera, l'angoliera, anticaglie sulle quali è scesa un po' di polvere, ma non tanta, e non tale da spegnerne del tutto il calore." (Cesare Garboli, *Al lettore*, in Id., *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., pp. IX-XXXVII: XXIV).

⁹⁰⁸ Ivi, p. XXV.

⁹⁰⁹ Ivi, p. XXVI.

per fotografare, come fanno gli appassionati di fenomeni paranormali appostandosi nei cimiteri, il fantasma della voce quando non si è ancora spenta nella lettera, la vita che non si è ancora immobilizzata nella forma, raccogliendo le poesie messe tra parentesi, tenute sospese in una dimensione semiprivata, appuntate in tinello come una promessa o uno scherzo. Poesie che non si lasciano leggere fuori dal rapporto ambiguo che intrattengono col vissuto, col *vero*: “si vanificano se trattate come valori (come assoluti formali), ma diventano inattendibili e infide se trattate come documenti d’altro.” I taccuini poetici di Pascoli partecipano della natura dei “biglietti di frontiera, dei corrieri che non sanno decidersi se varcare o no il confine, se espatriare dalla poesia verso l’intimità o viceversa, preferendo a questa scelta il restare a cavallo fra due classi o due tipi di comunicazione diversa.”⁹¹⁰ Come alcune fotografie (come le fotografie delle origini, coeve alla poesia di Pascoli), le poesie famigliari inquadrano un vero atteggiato, una naturalità in posa, sempre bucata da un *punctum* che lascia trapelare una scheggia di reale non formalizzabile.⁹¹¹ Il messaggio di queste poesie è bugiardo, “ma solo nel senso fotografico (chimico) per cui è sempre truccato e bugiardo il pezzo di vero che si fa incastrare dall’obbiettivo e ne rimane prigioniero mentre vi passa sotto.”⁹¹²

La vita di Pascoli può essere interpretata secondo Garboli come un viaggio “da una malattia oscuramente salutare a una guarigione mortale”,⁹¹³ durante il quale Pascoli ha fatto poesia su tutto, ha dato la parola a tutto, a eccezione del nucleo più traumatico della sua esperienza: “tutto può essere espresso, ma non l’amore che si fa nel ‘nido’ – per il quale ci vorrebbe una lingua che più non si sa.”⁹¹⁴ Ancora la lingua delle rondini: non a caso i

⁹¹⁰ Ivi, pp. XIV-XV.

⁹¹¹ Per il concetto di *punctum* cfr. Roland Barthes, *La chambre claire*, Gallimard-Seuil 1980 (trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, traduzione di Renzo Guidieri, Einaudi, Torino 2003).

⁹¹² Ivi, pp. XV-XVI.

⁹¹³ Ivi, p. XVII.

⁹¹⁴ Ivi, p. XXI. La negazione del desiderio operata da Pascoli attraverso il meccanismo difensivo della regressione psichica all’infanzia, che sottrae il poeta alla necessità di affrontare l’amore adulto, è analizzata da Giacomo Debenedetti nel saggio *Il gelsomino e la donna di Eresso*, in Id., *Saggi*, cit., pp. 1018-1029. Il saggio viene pubblicato per la prima volta nei *Saggi critici. Terza serie*, Il Saggiatore, Milano 1959 (e nelle successive edizioni: 1961 ancora per Il Saggiatore; 1994 a Venezia per Marsilio); poi accolto anche in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, convegno bolognese, 28-30 marzo 1958, III, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1962, pp. 131-139. La “minorità” psicologica è il cardine della poesia di Pascoli secondo l’interpretazione di Rosamaria La Valva, *The Eternal Child. The Poetry and Poetics of Giovanni Pascoli*, Edizioni degli “Annali d’Italianistica”, Chapel Hill 1999. A proposito dell’ambivalenza con la quale Pascoli affronta tutti i rapporti affettivi, e in particolare quelli interni al nucleo familiare, cfr. Elio Gioanola, *Giovanni Pascoli. Sentimenti filiali di un parricida*, Jaca Book, Milano 2000. La componente psicologica in Pascoli, del resto, ha una radice animistica e mitologica: cfr. Elena Salibra, *Pascoli e Psyche*, Bulzoni, Roma 1999. Su questi e altri aspetti interpretativi dell’opera pascoliana si possono vedere anche: Massimo Castoldi, *Pascoli*, il Mulino, Bologna 2011 (preceduto da Id., *L’ombra di un nome: letture pascoliane*, Ets, Pisa 2004); Alice Cencetti, *Giovanni Pascoli: una biografia critica*, Le Lettere, Firenze 2009; Gian Luigi Zucchini, *L’ombra straniera. Vita e poesia di Giovanni Pascoli*, Capelli, Bologna 2006; Umberto Sereni, *Giovanni Pascoli. Nella valle del bello e del buono*, maria pacini fazzi, Lucca 2004; Pier Luigi Cerisola, *Giovanni Pascoli tra critica ed ermeneutica*, La Nuova

versi domestici di Pascoli si specchiano nelle “antifone delle sorelle, così che in casa Pascoli il far versi diventa come una seconda natura e un modo di parlarsi che chiama in causa, onomatopeizzato, il linguaggio degli uccelli.”⁹¹⁵ Le poesie famigliari sono *negativi* sui quali sono rimasti impressi pezzi di reale che per essere raccontati in modo compiuto avrebbero richiesto il ricorso a una *lingua morta*; e se fossero stati raccontati avrebbero introdotto il poeta nella propria morte, avrebbero bloccato nella morte della lettera la sua esperienza più vitale. Pascoli ha mantenuto le vicende dell’amore famigliare in una situazione di testualità fluida, in una dimensione clandestina e inedita: mentre tutti gli aspetti dell’esistenza diventano poesia, la storia del nido rimane vita, non si sistema in una forma. Quello del poeta che fallisce il rapporto d’amore perché assediato dalle nevrosi novecentesche e dalla loro comica crudeltà rimane, al di là delle tracce della sua biografia date per frammenti poetici, un “personaggio *non scritto*, rimasto inespresso nel laboratorio di un grande scrittore”,⁹¹⁶ Svevo o Cechov, se non addirittura Kafka (ma anche il novecentesco Molière).⁹¹⁷

Quando poi la tragedia famigliare si consuma, Ida abbandona e distrugge il nido, Pascoli ripiega sul rapporto con Maria, la sua esistenza “si riorganizza, postuma, come una vita morta, un monumento sacrificale (la ‘vita’ è stata espulsa, lasciata a chi vuole viverla).”⁹¹⁸ Senza la fluidificazione garantita dall’esperienza vitale dell’amore proibito, la letteratura marmorizza il poeta, le parole uccidono il reale nell’immaginario del Vate, del profeta proletario, dell’oratore del socialismo nazionalista, autoritario e profascista.⁹¹⁹ Che poi diventerà, nella fase estrema del *Diario autunnale*, poeta postumo, per il quale il presente “si

Italia, Firenze 2000; Guido Capovilla, *Pascoli*, Laterza, Roma-Bari 2000; Marco A. Bazzocchi, *Circe e il fanciullino: interpretazioni pascoliane*, La Nuova Italia, Firenze 1993.

⁹¹⁵ Cesare Garboli, *Da “Poesie famigliari e d’altro genere”*, in Id., *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 173-265: 184.

⁹¹⁶ Cesare Garboli, *Al lettore*, in Id., *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. XXVIII.

⁹¹⁷ La comicità latente nel dramma sentimentale incastonato nella convivenza con le due sorelle “getta il Pascoli fuori dal suo secolo, lo scaglia in questo, e fa di un poeta un macroscopico personaggio di Molière: uno che va incontro felicemente alla propria rovina, e, nello stesso tempo, uno che costruisce su questa rovina un monumento, una festa e un trionfo di lacrime.” (Cesare Garboli, *Prefazione alla seconda edizione*, cit., p. VII).

⁹¹⁸ Cesare Garboli, *Al lettore*, in Id., *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. XXXI.

⁹¹⁹ “Il fascismo, in Pascoli, è un’esperienza intima, che si offre a un sapere quasi etnologico. Il fascismo pascoliano contiene e prefigura il fascismo ‘storico’, ma non lo esaurisce, continua a rappresentarlo, a metterlo in essere nella sua radice, nella sua aurora, nella sua infinita capacità di metamorfosi e di rinascita.” (Ivi, p. XXX-XXXIX). Secondo Giacomo Debenedetti la poesia di Pascoli, e l’immagine contraddittoria e oscillante che il poeta si costruisce attorno, vive del conflitto e della cattiva coscienza tipici della piccola borghesia, stretta nella morsa che impone una scelta sempre elusa tra la solidarietà sociale e politica con gli esclusi e i diseredati, con il “proletariato”, e l’adesione collaborativa all’ordine politico-economico istituito e determinato dalla grande borghesia e dalle forze sociali dominanti. (Cfr. Giacomo Debenedetti, *Pascoli piccolo borghese*, in Id., *Pascoli. La rivoluzione inconsapevole*, cit., pp. 309-315. Il testo, ritrovato in un quaderno separato da quelli utilizzati per le lezioni universitarie messinesi, è stato pubblicato per la prima volta su “Rinascita”, 5, 2 febbraio 1968).

bacia ormai col passato; i morti hanno risucchiato i vivi; tutto è vanità; ogni seme di vita un ricordo caduto. L'orizzonte della vita è diventato, finalmente, un orizzonte di morte.”⁹²⁰

C'è anche un romanzo storico, dunque (e la lunga, dettagliatissima cronologia pascoliana è la trascrizione annalistica e pseudoverista di questo romanzo),⁹²¹ tra le pieghe dell'antologia illegale, del libro casuale e involontario (l'ennesimo) che Garboli si vede crescere tra le mani come “un micro-schedario gigante, una prima nota, un brogliaccio che invece di mantenersi manoscritto, e di crescere indefinitamente su se stesso, a un tratto si è imposto uno *stop* e si è riprodotto a stampa.”⁹²² Consegnando un *corpus* incompleto e immaginario, lacunoso, fatto di punti isolati che danno una figura solo grazie alle linee di congiunzione tracciate dal critico, nelle quali si scopre un embrione vivente della lingua morta di Pascoli, la topografia del luogo piú vicino al nucleo incandescente della sua poesia.

4. L'antologia autentica, legalizzata, dalla quale le trenta poesie erano scivolte fuori clandestinamente, segue di oltre quindici anni, ed è un intreccio di *Poesie e prose scelte*, un dispositivo ibrido nel quale la critica si colloca materialmente, tipograficamente nello spazio tra le poesie, replicando e sistematizzando il prosimetro già attivo nelle *Trenta poesie*, libro pensato come vero e proprio “racconto a tesi” di una sezione segreta della poesia pascoliana. Della metafora narrativa partecipa anche l'antologia “ufficiale”, che si presenta comunque come una selezione eccentrica, eterodossa, e ambisce a diventare, contro l'evidenza della propria fisionomia editoriale, un oggetto da tenere “fra le mani in viaggio, o durante le vacanze, o la sera dopocena, come un qualunque libro di lettura, o anche come un giallo, un genere con il quale la poesia del Pascoli, dove s'incontra spesso un misterioso assassino senza nome e senza volto, ha qualche attinenza.”⁹²³

La *rinarrazione* che torna sul luogo della poesia e la svela seguendo un andamento “indiziario” è condotta, come nel caso dell'antologia familiare, attraverso il “fitto apparato delle note espositive che accompagnano, simili alle razos medievali, i testi e gruppi dei testi antologizzati.”⁹²⁴ Il modello del canzoniere pre-petrarchesco, in cui la

⁹²⁰ Cesare Garboli, *Diario autunnale*, in Id., *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 367-401: 373.

⁹²¹ Basti l'incipit: “1855. 31 dicembre, sei e mezza p.m.: nasce a San Mauro di Romagna, con una malformazione al mignolo del piede destro che lo renderà leggermente claudicante, Giovanni Placido Agostino (Capricorno, ascendente Leone e Sole in sesta casa).” (Cesare Garboli, *Cronologia*, in Id., *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 3-171: 6-7).

⁹²² Cesare Garboli, *Al lettore*, in Id., *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. IX.

⁹²³ Cesare Garboli, *Al lettore*, in Giovanni Pascoli, *Poesie e prose scelte*, progetto editoriale, introduzioni e commento di Cesare Garboli, Mondadori, Milano 2002, pp. 5-76: 5. Per una “descrizione” dell'antologia che contiene anche valutazioni critiche sul “metodo” di Garboli cfr. Caterina Marinucci, *Garboli lettore: il Pascoli dei Meridiani*, “Paragone-Letteratura”, 54-55-56, 2004, pp. 69-89.

⁹²⁴ Cesare Garboli, *Al lettore*, in Giovanni Pascoli, *Poesie e prose scelte*, cit., p. 5.

parola poetica è *rilegata* da una prosa ragionante, già evocato da Agamben per Delfini, è una delle metafore che descrivono con maggiore efficacia la critica di Garboli.

Garboli decostruisce l'edificio pascoliano, l'architettura funebre e monumentale che il poeta ha voluto consegnare ai posteri, per inseguire un'immagine più vischiosa della sua poesia; organizza un'archeologia che scava nelle raccolte d'autore per consegnare "uno spaccato che fa salire in primo piano il loro evolversi progressivo e laborioso, la loro accidentata formazione e la loro stratigrafia",⁹²⁵ offrendo spesso, accanto e perfino contro le lezioni *ne varietur*, gli abbozzi, i tentativi, le prime stampe. Ovvero, al solito, le concrezioni testuali più vicine ai "millepiani" dell'esistenza, minacciate dall'informe, rese instabili da un'agitazione molecolare non fissata nella certezza molare della forma. Garboli riattiva i testi nei quali avverte l'eco di una voce non ancora spenta nella lettera, non ancora organizzata a seppellire ciò che egli considera il centro autentico dell'opera di Pascoli, "una tragedia rimossa, sconosciuta, un disegno da ricomporre, un messaggio da decifrare, un diorama dagli oscuri connotati romanzeschi che l'Autore ha occultato ai suoi lettori e forse anche a se stesso."⁹²⁶

La stratigrafia inquieta del libro di Garboli prova a restituire il momento in cui l'irrigidimento retorico e biografico non si è compiuto, e Pascoli è impegnato a tenere fluida la "capacità quasi chimica d'infondere i ricordi e i liquidi delle lingue morte, trapassate, immobili, nei colori, nei ritmi, nella flessibilità del linguaggio poetico italiano (e viceversa), restituendo la mutevole e infinita polifonia del mondo",⁹²⁷ cercando di resistere al fascino del "perpetuo richiamo alla perfezione di ciò che è morto."⁹²⁸

⁹²⁵ Ivi, p. 6.

⁹²⁶ Ivi, p. 7.

⁹²⁷ Ivi, p. 13.

⁹²⁸ Cesare Garboli, *Al lettore*, in Giovanni Pascoli, *Poesie e prose scelte*, cit., p. 14. Anche Debenedetti, nel suo discorso pronunciato per il centenario pascoliano, individua il conflitto tra la l'istinto poetico di Pascoli, che lo mette naturalmente in ascolto della musica delle cose, e la "statura" sproporzionata, monumentale e funerea, esemplata sui modelli ottocenteschi, che ha voluto darsi per accreditarsi come poeta. (Cfr. Giacomo Debenedetti, *Statura di poeta*, in Id., *Saggi*, cit., pp. 1009-1017. Il saggio, pubblicato per la prima volta in *Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della nascita*, Mondadori, Milano 1955, pp. 226-232, viene accolto in Giacomo Debenedetti, *Saggi critici. Terza serie*, cit.). L'oscillazione tra sperimentalismo *inconsapevole* e depistaggio autocritico è anche la dinamica fondamentale della poesia di Pascoli descritta da Debenedetti nei già citati corsi universitari, raccolti poi nel volume *Pascoli. La rivoluzione inconsapevole*, cit. Aprendo il saggio *Il gelsomino e la donna di Eresso* Debenedetti sintetizza così la dialettica incomponibile che tiene sospeso Pascoli tra l'immobilità della statua celebrativa e l'immagine di un "giardino cincischiato insieme e selvatico, popolato da un fitto concerto di voci naturali": "Se può servire un balzano paragone meccanico, immaginiamo un'emittente di singolarissime voci, straordinariamente pure e dal timbro umano che volesse poi, con mossa surrettizia, sovrapporre alla propria forma e perfetta funzionalità di emittente anche una sagoma, per così dire, antropomorfa." (Giacomo Debenedetti, *Il gelsomino e la donna di Eresso*, cit., pp. 1018-1019). In occasione del centenario, quindi contemporaneamente a Contini e Debenedetti, anche Pasolini prende la parola su Pascoli, e formula la propria variazione sul tema della "schizofrenia" pascoliana: "nel Pascoli coesistono, con apparente contraddizione di termini, una *ossessione*, tendente patologicamente a mantenerlo sempre identico a se stesso, immobile, monotono e spesso stucchevole, e uno *sperimentalismo* che, quasi a

La lingua morta delle rondini agisce come elemento differenziale, e quindi paradossalmente vivificante, finché nella poesia di Pascoli non si afferma l'ossessione funebre, dopo il naufragio che travolge il nido quando Ida lo abbandona per sposarsi, e consegna la poesia alla lingua morta delle lapidi. Il sogno impossibile di ricostruire un equilibrio familiare si risolve nel culto dei morti, che *significa* la fine del nido e l'uscita dall'infanzia, seppure prolunga, cambiato di segno, "il distacco grazie al quale si può assaporare la vita, sognarla, e magari gustarla da innamorato [...] senza mai andarle incontro, senza mai affrontarla e sfidarla, tenendola anzi accuratamente lontana."⁹²⁹ Pascoli conosce due volte, prima nella separatezza del nido, poi in quella *postuma* del "monumento", la distanza dalla quale si osservano le cose nello specchio, la tentazione della *natura morta* che cancella la figura umana, e si fa emblema della negazione novecentesca, della non-volontà e del non-essere, del resto prefigurata negli scritti danteschi di Pascoli, che individuano nell'immagine della selva "lo stato di negatività, puerilità, smarrimento, riluttanza alla vita, incapacità di volere e di agire in cui si riassumono non pochi dei malesseri esistenziali e intellettuali del secolo che si è appena concluso."⁹³⁰ La vena dantesca alimenta sotterranea la poesia di Pascoli, e dalla poesia di Pascoli, trasformata nell'enigma della pura negatività, erompe per alluvionare il Novecento poetico.⁹³¹

compenso di quella ipoteca psicologica, tende a variarlo e a rinnovarlo incessantemente. In altri termini coesistono in lui, per quanto meglio ci riguarda, una forza irrazionale che lo costringe alla fissità stilistica e una forza intenzionale che lo porta alle tendenze stilistiche più disparate." (Pier Paolo Pasolini, *Pascoli*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., I, pp. 997-1006: 1000. Il saggio compare sul primo numero di "Officina", pubblicato nel maggio del 1955, per poi essere accolto in *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960). Pasolini stila anche un catalogo dettagliato dei "debiti" che il Novecento poetico italiano ha contratto con la sperimentazione pascoliana (Ivi, pp. 1001-1003). Qualche anno prima, con un saggio pubblicato su "Convivium", 2, 1947, Pasolini aveva trovato in Pascoli tracce archeologiche degli *oggetti* montaliani: Pier Paolo Pasolini *Pascoli e Montale*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., I, pp. 271-281. Nel 1993 è stata pubblicata la tesi di laurea, discussa nel 1945, che Pasolini ha dedicato a Pascoli: Pier Paolo Pasolini, *Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti*, a cura di Marco A. Bazzocchi, con un saggio di Marco A. Bazzocchi ed Ezio Raimondi, Einaudi, Torino 1993 (un estratto si legge in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., I, pp. 91-148).

⁹²⁹ Cesare Garboli, *Al lettore*, in Giovanni Pascoli, *Poesie e prose scelte*, cit., p. 31.

⁹³⁰ Ivi, p. 32.

⁹³¹ L'immagine di Pascoli che, facendo della selva dantesca una *waste land*, diventa un incerto incunabolo del Novecento, potrebbe spiegare anche l'inquieto interrogarsi di tanta parte della critica sulla sua poesia. Oltre ai saggi discussi qui, va registrata la presa di posizione, sostanzialmente stroncatoria, di Croce, con la quale dialogano, proprio all'inizio del secondo decennio del Novecento, gli interventi di Emilio Cecchi (*La poesia di Giovanni Pascoli. Saggio critico*, Ricciardi, Napoli 1912; riproposto in Id., *Saggi romantici. Rudyard Kipling; La poesia di Giovanni Pascoli*, a cura di Margherita Ghilardi, Avagliano, Cava de' Tirreni 2003), e di Giuseppe A. Borgese. Passando al microscopio la lingua di Pascoli Contini scopre le tracce di un poeta che avrebbe potuto essere un Mallarmé italiano, disegna la fisionomia di un Pascoli europeo, profuturista e quindi indirettamente ispiratore di tutte le avanguardie continentali (Cfr. Gianfranco Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, cit., pp. 225 e 233; sull'avanguardismo "debole" di Pascoli cfr. Renato Barilli, *Pascoli simbolista. Il poeta dell'avanguardia debole*, Sansoni, Milano 2000). Garboli situa Pascoli alla radice dell'oscurità novecentesca, parlando dei suoi saggi danteschi come di scritture *lacaniane*, "poiché vi si parla in termini oscuri

Garboli osserva Pascoli dibattersi tra i due poli estremi che inquadrano l'assenza del mondo, la famiglia e i morti, il nido e la tomba: "i luoghi dove la vita non è ancora cominciata, e dove è trapassata e sepolta",⁹³² quindi le due sorgenti della sua lingua morta, allo stesso tempo pre- e post-linguistica. Pascoli compie un "suicidio mistico" che lo consegna a "una morte alla morte e al peccato, dunque una morte mistica",⁹³³ e lo strappa alla selva, luogo dell'errore e del negativo, entro la quale si è aggirato a lungo con furore autoanalitico e visionario, percorrendo il testo dantesco come un libro sacro, come una riserva di enigmi, in cerca di simboli che potessero rivelargli se stesso.

La morte alla morte conduce Pascoli a un paradiso sinistro, perverso, che si compiace dell'estinzione con accenti affini a quelli del coro delle mummie leopardiane, in cui "la vita appare ai defunti incomprensibile e lontana non meno di quanto la morte appaia imperscrutabile ai vivi."⁹³⁴ Un paradiso della distanza, monumentale e antiquario, che per *fissarsi* in quadri immobili e a riparo dalla vita si affida al diaframma garantito dalla *lettera* della lingua morta, che cessa di essere differenza e diventa identità, e spegne le voci in quel "tendere al latino" già segnalato da Contini, che non riguarda soltanto la scrittura propriamente latina, ma riverbera sulla produzione italiana, già di suo *extralinguistica*, seppure in un gioco di ibridazioni e contaminazioni reciproche che rende l'uccisione della lingua sempre tendenziale, mai definitiva, sabotata dai sussulti della voce che continuano a sommuoversi sotto il marmo della duplice, italiana e latina, metrica "barbara" adottata dal Pascoli tardo.

Tuttavia "il Pascoli che parla romano ha incontrato una patria, e la propria identità."⁹³⁵ Con la sua rievocazione del passato storico e mitologico, contemporanea ai vaticini sulle sorti della grande proletaria, Pascoli ha gettato un ponte tra "Roma e il Risorgimento, Roma e l'Italia sabauda, e in mezzo una voragine, il vuoto: come dire le radici culturali, se

dell'oscurità." (Cesare Garboli, *I Diari di Delfini*, cit., p. 31). Sul dantismo di Pascoli cfr. Massimo Seriacopi, *Pascoli esegeta di Dante*, Le Cariti, Firenze 2009; Giovanni Pascoli, *Due scritti inediti di esegesi dantesca*, a cura di Massimo Seriacopi, Le Cariti, Firenze 2007; Dante Della Terza, *Pascoli dantista. Risvolti metodologici e analogie proiettive*, "Dante", 2, 2005, pp. 135-145; Massimo Seriacopi, *Prolegomeni della "Minerva oscura", quanto a dire, la chiave per entrare nel mistero di Dante*, "Rivista pascoliana", 13, 2001, pp. 145-153; Guido Guglielmi, *Pascoli lettore di Dante*, in Id., *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*, Liguori, Napoli 2001; Giovanni Capeocchi, *Gli scritti danteschi di Giovanni Pascoli, con appendice di inediti*, Longo, Ravenna 1997. Sul quoziente di creatività implicito nell'attività pascoliana di commentatore cfr. Paolo Ferratini, *I fiori sulle rovine. Pascoli e l'arte del commento*, il Mulino, Bologna 1990. Sulla scrittura prosastica di Pascoli cfr. Dario Tomasello, *La realtà "per il suo verso" e altri studi su Pascoli prosatore*, Olschki, Firenze 2005; Marina Marcolini, *Pascoli prosatore. Indagini critiche su Pensieri e discorsi*, Mucchi, Modena 2002.

⁹³² Cesare Garboli, *Al lettore*, in Giovanni Pascoli, *Poesie e prose scelte*, cit., p. 34.

⁹³³ Ivi, pp. 41-42.

⁹³⁴ Ivi, p. 65.

⁹³⁵ Ivi, p. 72.

mai sono state culturali, del fascismo.”⁹³⁶ Quando la fluidità e l’osmosi di esistenza e scrittura si blocca nell’irrigidimento dell’immaginario, in una immagine celebrativa che occupa tutto lo spazio, e mette a tacere le voci del profondo, lo spirito muore nel piombo della lettera.

Probabilmente proprio per combattere questo senso di chiusura, per eludere le immagini di morte, Serra ha sentito il bisogno di ritrarre Pascoli *dal vivo*, di guardarlo camminare in carne e ossa immerso nel suo paesaggio. Per ritrovare l’uomo che davanti a un libro pone tutto il proprio interesse “fuori delle parole e della lettura; è fisso negli oggetti, che la fantasia calda come di fanciullo gli offre pieni e sensibili; è nelle cose, nei fatti ch’egli sente quasi parte della sua propria vita.”⁹³⁷ Il mondo poetico di Pascoli nasce nella terra di mezzo frequentata da Garboli, il suo baricentro è “al di fuori della letteratura, e consiste tutto di *cose*, o esterne o interne, che di per sé sono naturalmente poetiche.”⁹³⁸ Tanto che i versi di Pascoli, dice Serra, nonostante certa cantabilità, dileguano nella memoria, non si fermano scolpiti in una forma perfetta, sono un attraversamento delle cose, un punto di accesso al cuore delle cose. Impediscono che il lettore sostenga nella dimensione separata della finzione: lo spingono a guardare oltre, anzi *prima* dei versi. Dove la poesia è ancora legata alla voce che ricava dalle cose sensi sconosciuti, e si sviluppa come “musica pura”, “vaga di risonanze e di echi, di suggestioni e di accentuazioni”, non ancora schiacciata dal peso della lettera: il poeta in origine non ha scritto i versi, “li ha cantati; se li è cantati.”⁹³⁹ Ha prestato attenzione al suono, ha seguito soltanto indicazioni foniche, fuori da ogni legge e da ogni convenzione. Ha trascritto “una voce che risuona in un gran silenzio, di un uomo che si ascolta intentissimo.”⁹⁴⁰ Una voce che attraversa Pascoli e lo parla, lo costringe a muovere le labbra, e solo a posteriori ammette di essere (provvisoriamente) formalizzata in una lingua “tesa ogni oltre limite e costume umano.”⁹⁴¹ Pascoli non può separare la poesia dalla vita, deve tenere la poesia dentro la vita: “è perpetuamente inebbricato e assorto nel mondo fittizio che la sua propria parola gli ha creato dintorno. Egli vive nei suoi propri versi con tutta l’anima”,⁹⁴² e quando cerca di uscirne, quando cerca di porre tra sé e la scrittura una distanza, non può che scrivere la morte, l’assenza del mondo, la fine

⁹³⁶ Ivi, p. 73.

⁹³⁷ Renato Serra, *Giovanni Pascoli*, cit., p. 3.

⁹³⁸ Ivi, p. 7.

⁹³⁹ Ivi, pp. 11-12.

⁹⁴⁰ Ivi, p. 16.

⁹⁴¹ Ivi, p. 39. Scrive Serra: “Pensate a uno che parlando s’abbandoni ingenuamente al moto dei muscoli che formano la parola sul labbro; ma pensate che in quel punto stesso egli senta la parola suonare quasi nel vuoto, astratta da ogni uomo e da ogni senso; si ch’ei debba cercare con inquietudine un valore in quell’accozzo di sillabe vane, e, fin che non ha potuto trovarlo e appropriarselo, non sia contento.” (Ivi, p. 24).

⁹⁴² Ivi, p. 19.

dell'intercambiabilità vitale di arte ed esistenza, della ricircolazione di ossigeno che fa respirare la pagina.⁹⁴³

La contaminazione di scrittura ed esperienza, così visibile e attiva nella poesia di Pascoli, crea una sorta di anamorfosi, la deformazione che la critica di Garboli sempre applica alla letteratura, imponendo una doppia prospettiva che sente ugualmente incomprensibili, illeggibili e invivibili, le opere e le biografie se affrontate “allo stato puro”, in uno solo dei due estremi. La poesia di Pascoli, conferma Serra, se interpretata come un ibrido che si innesta sulla vita è compiuta e perfetta; analizzata dal punto di vista strettamente letterario, invece, “guardata da ogni parte, ella si dimostra disuguale, incerta e inquietante.”⁹⁴⁴ Come sempre disuguali, incerte e inquietanti, *de-formate* dalla loro duplice disappartenenza (al mondo e alla scrittura, alla vita e alla morte) appaiono le opere nello specchio bifocale della critica di Garboli.

⁹⁴³ E quindi precipitare nello stereotipo, nel luogo comune che irrigidisce la musica in ritornello: “chi non ha a mente quell'oro e quell'argento, quell'aria e quell'anima serena, quella dolce sera, bufera... nera, campane lontane, cose... dietro un velo, ombre di monte e di cielo; quel molle, pio, bianco, quell'ebbro di gioia o di pianto, quel muto, quel tacito oblio che nella lingua poetica di Pascoli cadono un poco per tutto?” (Ivi, p. 40)

⁹⁴⁴ Ivi, p. 33.

“L’Apostolo ci dice che in principio era il Verbo.
Non ci dice nulla per quanto riguarda la fine.”
George Steiner, *Linguaggio e silenzio*, 1985

1. Nel corso di questa ricerca si è tentato di dimostrare come alla crisi della conoscenza prospettica e totalizzante, sistematica e oggettiva, connessa alla crisi dei modelli ermeneutici e dei sistemi simbolici che hanno *informato* l’età moderna, al dissolversi della metafora conoscitiva del libro come immagine del mondo e della sua leggibilità, la critica nel corso del Novecento abbia risposto con strategie di attraversamento e di contatto, con una presa della parola ravvicinata, “interlineare”, con la creazione di dispositivi ibridi fondati sulla prossimità e sulla compenetrazione di discorso creativo e discorso critico.

Le *anamorfosi* della critica descritte qui, le deformazioni e ri-formazioni prodotte dal sovrapporsi del “disegno” creativo e di quello critico, si inseriscono nel contesto più generale delle trasformazioni delle coordinate epistemologiche, coinvolte nel corso del Novecento in una ridefinizione dei paradigmi che ha un legame inscindibile, di causazione reciproca, con i processi di riconfigurazione degli strumenti di elaborazione del sapere, quindi con la ristrutturazione del sistema dei media. Questo complesso di modificazioni così strettamente interrelate si ripercuote su tutte le discipline e le pratiche chiamate a comporre un’immagine dell’uomo, e della sua condizione, adeguata alle nuove capacità di penetrazione dei meccanismi che determinano il funzionamento del reale.

La descrizione dei processi attraverso i quali l’uomo accede all’esperienza del mondo è stata attraversata negli ultimi anni da un’intensa rielaborazione, che ha portato a una riformulazione sostanziale delle teorie della conoscenza sviluppate dalla tradizione umanistica. Le scienze della mente, nella loro vasta e articolata gamma di declinazioni, dalla psicologia cognitiva alla neurofisiologia, hanno allestito strumenti teorici in grado di estendere e complicare la rappresentazione dei procedimenti di comprensione. Alcuni settori delle scienze cognitive, in particolare, si sono applicati allo studio dei processi creativi, provando a descrivere il modo in cui la concettualizzazione dell’esperienza “prende forma” attraverso la scrittura e la rappresentazione artistica. Nella prospettiva cognitiva la formalizzazione del mondo mediata dall’arte non è soltanto un’organizzazione

di elementi dati, ma è una modalità della conoscenza, un modo di attribuire senso al reale e di aumentarne la “leggibilità”.⁹⁴⁵

Una ricerca che si propone di dare conto dello statuto della critica nel Novecento, collegando le sue vicende interne al contesto di trasformazioni che riguardano il sistema dei saperi nel suo complesso, e che cerca di registrare il modo in cui i mezzi di comunicazione hanno strutturato le strategie di comprensione del reale, può ricavare qualche utile chiarificazione, e qualche potenziale “rilancio”, da alcune, puntuali intersezioni con le teorie e i metodi che indagano i processi della cognizione umana. Riassumendo gli snodi fondamentali di questa ricerca allora è possibile indicare una serie di punti di convergenza e di tangenza rispetto alle formulazioni elaborate dalle scienze cognitive, che possono confermare e rafforzare le acquisizioni critiche e le proposte interpretative, e rappresentano una prospettiva di approfondimento e verifica teorica, segnano una serie di aperture sui possibili sviluppi della ricerca, forniscono approcci metodologici che meritano di essere presi in considerazione anche per ipotizzare la costruzione di nuove pratiche ermeneutiche.

2. Durante il Novecento la critica, rispondendo alla pressione contestuale esercitata dal perfezionarsi, in tutti i settori dell'attività umana, degli apparati tecnico-scientifici, ha tentato di strutturarsi secondo modelli ad alto quoziente di formalizzazione, esemplati sui paradigmi delle scienze esatte. Tuttavia, come si è cercato di dimostrare qui, accanto e “sotto” questa tendenza, in aperta opposizione oppure in dialettica continuità, alcuni esperimenti hanno mantenuto la critica agganciata a una dimensione retorica e discorsiva, *situata* nella creatività del linguaggio. La forma del saggio, in particolare, riattivando nel Novecento una tradizione che risale alle origini della modernità, ha permesso alla critica di coniugare le esigenze dell'analisi e le risorse dell'invenzione, riconoscendo nelle potenzialità “ricreative” della scrittura una modalità di comprensione interna e ravvicinata del processo letterario.

Per costruire percorsi di senso e ipotesi interpretative dentro un universo semiotico reso instabile e caotico da una vertiginosa accelerazione delle sue componenti, la critica ha assunto modelli conoscitivi fondati su un paradigma individualizzante, sulla ricostruzione *indiziaria* ed empirica di una realtà sempre parziale e sempre disponibile a lasciarsi plasmare dal contatto con altre ricostruzioni, convergenti o conflittuali. Lontana dalle

⁹⁴⁵ Per un inquadramento generale e una panoramica bibliografica relativa alle intersezioni tra scienze cognitive e studi letterari, cfr. Sara Boezio, *La poetica cognitiva tra scienze cognitive e critica letteraria: presupposti e convergenze*, in *Letteratura e scienze cognitive: teorie e analisi*, cit., pp. 19-46.

pretese sistematiche e dalle teorie generalizzanti, la saggistica ha scritto intorno alla irriducibilità del *caso*, alla singolarità di ogni esperienza creativa, che può essere raccontata come una *storia*, sottoposta a un processo conoscitivo mediato dalle strutture della narrazione. Sono sempre storie, racconti e romanzi critici, piccole biografie orientate da un criterio narrativo che è omologo all'ipotesi interpretativa, i saggi di Cesare Garboli, che scrive "in presenza" dell'autore, e mostra se stesso, il critico, sulla scena della vicenda creativa, che in questo modo viene raccontata nel suo *farsi*.

L'assunzione del paradigma narrativo come metodo privilegiato della costruzione di significati trova produttive conferme nelle acquisizioni delle scienze della mente, nei tentativi di descrivere il funzionamento della cognizione umana in relazione alle strategie di organizzazione dell'esperienza. L'ordine narrativo è il filtro attraverso il quale la mente conosce la realtà e le attribuisce senso: ogni storia è una costruzione interpretativa, e "la narrativa stessa partecipa a e interagisce con i nostri processi mentali."⁹⁴⁶ Le scienze cognitive, rispondendo alle sollecitazioni di una più generale "svolta narrativa" verificatasi nel contesto delle scienze sociali, per effetto della quale le strutture del racconto sono state assunte come strumenti di analisi dei fenomeni individuali e collettivi, descrivono la narrazione come un dispositivo mentale che attiva le facoltà cognitive, un "attrezzo per pensare".⁹⁴⁷

In questo senso la definizione della narrativa *eccede* l'ambito della letteratura: se la letteratura è una pratica socioculturale il cui campo di esistenza è definito da un perimetro istituzionale storicamente variabile, la narrativa è uno strumento cognitivo radicato nelle strutture della mente. La narrazione, di conseguenza, può essere considerata un dispositivo critico senza che sia necessario affermare l'indistinzione e l'appiattimento della critica sulla letteratura, o inferire una riduzione "retoricista" e finzionale della scrittura critica. La narrativa, come mostra la fenomenologia del saggio in quanto racconto critico, ha una funzione epistemica, e contribuisce all'assunzione cognitiva degli eventi, è una delle procedure di *accertamento* del reale a disposizione della mente.⁹⁴⁸

⁹⁴⁶ Marco Bernini, Marco Caracciolo, *Letteratura e scienze cognitive*, Carocci, Roma 2013, p. 20.

⁹⁴⁷ *Stories as a Tool for Thinking* è il titolo di un saggio di David Herman contenuto nel volume *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, edited by David Herman, Csl Publications, Stanford 2003, pp. 163-192.

⁹⁴⁸ Facendo dipendere la *consistenza* della realtà dalle elaborazioni della mente umana, lo psicologo Jerome Bruner ha individuato tutte le caratteristiche cognitive che fanno del paradigma narrativo lo strumento più adatto a organizzare la complessità del reale: *The Narrative Construction of Reality*, "Critical Inquiry", 18, 1991, pp. 1-21. Con il saggio *Life as Narrative*, in "Social Research", 54, 2004, pp. 11-32, Bruner ha approfondito le omologie tra la forma dell'esistenza e la forma del racconto, affermando che tra vita e narrazione intercorre una mimesi reciproca, biunivoca: le forme narrative non imitano la vita più di quanto le costruzioni biografiche aderiscano ai moduli cognitivi della narrativa.

La costruzione stessa dell'identità individuale, secondo alcuni studi, è una narrazione: gli individui *diventano* le narrazioni autobiografiche che costruiscono. Il sé non è dato a priori, è un centro di gravità narrativo definito dalle storie che gli si condensano attorno.

Anche da una prospettiva neuroscientifica è stata avanzata l'ipotesi che le percezioni irrelate registrate dall'organismo vengano organizzate e *narrativizzate* da un livello di coscienza secondario e "riflessivo".⁹⁴⁹

Altri percorsi di ricerca hanno tentato di "esternalizzare" questo modello di edificazione narrativa del sé facendolo agire in una dimensione intersoggettiva: non sarebbe soltanto la mente individuale a costruire le narrazioni che *fanno* un'identità, il racconto gestito dall'io si collocherebbe in una rete di narrazioni sociali, che intrecciandosi, convergendo e confliggendo danno luogo a identità a redazione multipla. I racconti sociali, del resto, possono rappresentare anche un sistema di coordinate che consente al soggetto di orientarsi nell'esperienza attraverso una pragmatica della narrazione: il patrimonio di storie che l'individuo ascolta ed esperisce diventa una casistica che guida il sé nella comprensione del mondo. In quest'ottica l'apprendimento non avviene mediante l'acquisizione sistematica di regole generali, ma a partire dalle informazioni parziali e non del tutto generalizzabili ricavate da storie particolari di singoli individui che agiscono in condizioni determinate e non integralmente replicabili.⁹⁵⁰

Si tratta di posizioni ampiamente dibattute, e di un quadro teorico solcato da moltissime sfumature, distinzioni e contraddizioni interne. Tuttavia da queste elaborazioni si delineano nel complesso i contorni di una modalità della conoscenza che mostra qualche analogia con quella implicita nella "critica di prossimità", nelle strategie di "rinarrazione" di esperienze letterarie raccontate come storie individuali, fondate su un approccio empirico che rifiuta di ricondurre il "caso critico" a un sistema teorico di riferimento, dato a priori.

⁹⁴⁹ Antonio Damasio ha condotto studi neuroscientifici che hanno imposto il definitivo superamento del dualismo cartesiano tra mente e corpo, mostrando il radicamento biologico, fisico e corporeo della coscienza, costituita da un nucleo di percezioni fondamentali che poi vengono "estese" da una coscienza di secondo livello che struttura le percezioni emozionali secondo una coerenza autobiografica, resa possibile dallo sviluppo della memoria e dall'acquisizione delle categorie temporali: cfr. in particolare Antonio Damasio, *The Feeling of what Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, Heinemann, London 2000, preceduto dalla grande "confutazione" de *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi, Milano 1995 (ed. or. *Descartes' Error. Emotion, Reason and The Humain Brain*, Putnam, New York 1994).

⁹⁵⁰ Lo studio di Daniel D. Hutto, *Folk Psychological Narratives. The Sociocultural Basis of Understanding Reasons*, The Mit Press, Cambridge Massachusettes 2008, ha collocato l'intelligenza narrativa e il sapere pragmatico che deriva dal corpus dei racconti sociali alla base della comprensione delle dinamiche collettive e dei comportamenti individuali. Diverse interpretazioni dello stesso paradigma si trovano nel volume *Narrative and Understanding Persons*, edited by Daniel D. Hutto, Cambridge University Press, Cambridge 2007. L'articolo di Richard Menary, *Embodied Narratives*, in "Journal of Consciousness Studies", 15, 6, 2008, pp. 63-84, enfatizza la natura relazionale della costruzione narrativa del sé.

3. Una delle idee che percorrono questa ricerca è che la scrittura sia di per sé un “metodo critico”, che l’organizzazione formale del discorso e lo stile abbiano una funzione conoscitiva, e non siano solo una modalità di “trascrizione” di concetti formati preliminarmente nello spazio chiuso della mente. Si sono descritti qui diversi atteggiamenti critici, a cominciare dalla saggistica di Garboli, in cui la scrittura, quella del critico e quella degli scrittori, viene rappresentata come un organismo pensante, un congegno che si innesta sulla mente e ne influenza il funzionamento, determinando le direzioni di elaborazione del pensiero.

L’approccio cognitivo conferma il valore critico dell’atto di scrittura in quanto lo descrive come *consustanziale* rispetto ai processi del pensiero: la verbalizzazione scritta non è espressione di pensieri che la precedono, è un luogo di formazione e organizzazione delle emergenze cognitive. Pensiero e linguaggio non sono facoltà distinte che presiedono a momenti concettualmente successivi: il pensiero si dispiega *nel* linguaggio, la sua elaborazione e la sua messa in forma avvengono *nella* scrittura, ovvero in uno spazio ibrido che crea una dimensione ulteriore della mente, una sua *estensione*.⁹⁵¹ La scrittura è un segmento della mente, uno degli “organi” che prolungano la mente nel mondo. Secondo l’approccio cosiddetto esternalista del cognitivismo “i processi mentali interni allo stesso tempo guidano e sono guidati dal dispositivo con il quale la mente interagisce”, e “il pensiero che in origine ha motivato l’espressione scritta è modificato dall’atto stesso di scrivere.”⁹⁵²

⁹⁵¹ “Una volta che la mente è accoppiata al dispositivo di scrittura, infatti, pensiero e linguaggio si modificano reciprocamente, permettendoci di spingere il pensiero verso ragionamenti e immagini che non preesistono a questa interazione con l’esterno, a questa estensione della mente. In tale ottica, la scrittura non è uno stoccaggio esterno di informazioni o processi mentali ‘interni’, ma al contrario è ‘pensiero in azione’.” (Marco Bernini, Marco Caracciolo, *Letteratura e scienze cognitive*, cit., p. 100). Sulla scrittura come fattore di trasformazione e implementazione delle facoltà cognitive è importante l’articolo di Richard Menary, *Writing as Thinking*, in “Language Sciences”, 29, 5, 2007, pp. 621-632, che presentando il dispositivo mente-scrittura come un sistema integrato ridiscute alcune delle teorie classiche sulle conseguenze cognitive della trasformazione dei sistemi di comunicazione, con particolare riferimento alle ricostruzioni del nodo oralità/scrittura tracciate da Goody, McLuhan, Ong.

⁹⁵² Marco Bernini, Marco Caracciolo, *Letteratura e scienze cognitive*, cit., p. 102. La concezione della scrittura come prolungamento delle facoltà cognitive introduce alla teoria della *mente estesa*, messa a fuoco compiutamente per la prima volta dall’articolo di Andy Clark e David J. Chalmers, *The Extended Mind*, in “Analysis”, 58, I, 1998, pp. 7-19. Secondo la prospettiva “esternalista” di Clark e Chalmers i processi mentali non sono situati “nella testa”, confinati nella fisiologia dell’attività cerebrale, ma si compongono di tutte le interazioni che intercorrono tra il corpo/mente e l’ambiente. Soggetto e contesto ambientale formano un dispositivo binario, si attivano reciprocamente, determinando un continuum cognitivo che immette la mente nel mondo. La circolarità che tiene insieme la mente, il corpo e il mondo in un complesso sistema di causazioni reciproche è stata approfondita da Clark nel volume *Being There. Putting Brain, Body, and World Together Again*, The Mit Press, Cambridge Massachusettes 1998. Rispondendo alle critiche che mettono in discussione la tenuta concettuale della teoria rispetto al funzionamento della memoria, o all’esistenza di contenuti mentali che possono essere spiegati solo ricorrendo alla fisiologia del cervello e ai correlati neurali,

La scrittura è una forma di integrazione cognitiva che aumenta il quoziente di *empiria* implicito nei procedimenti di comprensione tanto del reale quanto del fenomeno artistico. Nell'atto critico la scrittura è già uno strumento di conoscenza e interpretazione, secondo l'intuizione rivelata al Novecento da alcune esperienze creative che hanno assunto la rilevanza di "metodi" critici: è il caso della "funzione Proust", ovvero la strategia di attraversamento, riproduzione e "analisi" della realtà che si dispiega attraverso la scrittura messa in atto nella *Recherche*, ripresa e declinata da uno spettro di esperienze critiche decisive per l'ermeneutica novecentesca, da Curtius e Auerbach, a Contini, Debenedetti e Longhi, fino a Garboli e agli esempi discussi qui.

Il dispositivo di scrittura ha parte attiva nel gesto critico in quanto è un luogo di incubazione delle idee, è un veicolo che orienta le linee di sviluppo della comprensione. La scrittura non è generata dalla mente, come l'albero dal terreno: simile alla mangrovia, deposita i materiali che danno forma al terreno della cognizione. La metafora della prossimità, quindi, si arricchisce di un senso ulteriore: la scrittura creativa, in quanto componente di un meccanismo che attiva il pensiero, operazione cognitiva che serve a decifrare la realtà, contiene in sé una scrittura critica, un momento di attribuzione del significato.

4. La critica è stata descritta qui come un processo collaborativo, un'attività che integra, riposiziona, modifica il senso depositato nell'opera dall'autore. Approfondendo la linea interpretativa tracciata dalle teorie della ricezione e dalle formulazioni relative alle estetiche dell'opera aperta, progressivamente nel Novecento la critica si è configurata come una relazione, un rapporto, parte di un dispositivo doppio, composto dall'autore e dal lettore, che funziona nell'attivazione simultanea di entrambe le componenti.

La lettura, e quindi, per estensione e intensificazione, la critica, è, secondo la definizione di Umberto Eco, una "passeggiata inferenziale", durante la quale il lettore è chiamato a riempire, attingendo alle proprie competenze e alle proprie risorse intellettuali, i vuoti

Clark precisa alcune caratteristiche della *mente estesa* nell'articolo *Intrinsic Content, Active Memory, and the Extended Mind*, in "Analysis", 65, I, 2005, pp. 1-11. La necessità di ridefinire i confini della mente, rendendoli permeabili alle retroazioni dell'ambiente e agli attraversamenti da parte di agenti cognitivi esterni, situati nel contesto, è riaffermata e aggiornata da Clark nel libro *Supersizing the Mind. Embodiment, Action, and Cognitive Extension*, Oxford University Press, Oxford-New York 2010. L'articolo nel quale Clark e Chalmers hanno delineato il concetto di *extended mind* è stato ripubblicato, insieme agli interventi più significativi che si sono succeduti nel vivace dibattito suscitato dalla loro proposta teorica, nel volume *The Extended Mind*, edited by Richard Menary, The Mit Press, Cambridge Massachusettes 2010.

informativi e le ellissi del senso.⁹⁵³ La comprensione è un'attività inferenziale: impone, a partire dalle proposizioni del testo, di formulare nuove proposizioni che il testo implica lasciandole inesprese. Ovvero quanto è sempre richiesto alla critica: leggere appuntando sui margini della pagina ciò che nel testo non è stato formulato; formulare, a partire dagli elementi del testo analizzato, inferenze concettuali.

La costruzione dei significati di un testo è sempre una negoziazione tra autore e lettore, il senso esiste in uno spazio relazionale, condiviso, nel quale non soltanto si incontrano un programma stilistico e un orizzonte d'attesa, come avviene secondo la teoria della ricezione classica: a incontrarsi sono due percorsi cognitivi, due sistemi mentali di concettualizzazione del mondo.⁹⁵⁴ L'autore non domina il testo programmando e controllando tutte le sue articolazioni: l'immagine autoriale è in qualche modo prodotta dall'opera, o meglio dalle forze che sono all'opera nella definizione dei significati, ed "è il risultato dell'interazione tra le sue tracce testuali (informazioni esplicite sulla sua presenza) e la rappresentazione che il lettore ne fa nella sua mente."⁹⁵⁵

Il testo è uno specchio che a ogni interprete rimanda un'immagine diversa, una sovraimpressione del volto dell'autore e di quello del lettore. Nel corso del Novecento, anche per effetto dell'integrazione di diversi media, e della contaminazione tra i supporti, il perimetro dell'opera diventa permeabile. Approfittando dell'incertezza dei confini, nello spazio del libro penetra il lettore, e con lui l'intera comunità ermeneutica cui ogni opera fa riferimento. In questo contesto la pratica antologica, che la presente ricerca ha tentato di seguire e ricostruire nelle sue principali declinazioni novecentesche, fino agli esempi più recenti già affacciati sul nuovo millennio, illustra il fenomeno pervasivo delle ibridazioni attive nel corso del secolo, materializzando nella sua stessa consistenza, nella sua

⁹⁵³ Umberto Eco mostra l'importanza dell'attività inferenziale nelle sue *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 1994. Una sorta di teoria dell'inferenza tuttavia è già nel libro che riprende, sviluppa e sistematizza le idee formulate da Eco descrivendo l'estetica dell'opera aperta: *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979.

⁹⁵⁴ Il saggio di David Herman, *Narrative Theory and the Intentional Stance*, in "Partial Answers", 6, 2, 2008, pp. 233-260, mostra come il funzionamento di un dispositivo narrativo richieda sempre al lettore di attribuire all'autore un'intenzione di senso. Il valore cognitivo di una narrazione risiede nel fatto che il lettore è chiamato a formulare ipotesi sulle intenzioni di significato dell'autore: il lettore così contribuisce ad aumentare il potenziale di significazione della narrazione, anche attraverso interpretazioni non necessariamente previste dalla strategia dell'autore.

⁹⁵⁵ Marco Bernini, Marco Caracciolo, *Letteratura e scienze cognitive*, cit., p. 64. Peter Dixon e Marisa Bortolussi hanno ipotizzato, nel libro *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response*, Cambridge University Press, Cambridge 2003 (in particolare nel capitolo *The Narrator*, pp. 60-96), che il narratore sia una delle rappresentazioni mentali costruite dal lettore durante il processo di lettura. Un'idea poi ripresa e approfondita, nel tentativo di precisare la distinzione fondamentale tra ciò che è nel testo (*features*), e ciò che è nella mente del lettore (*constructions*), nell'articolo *Methods and Evidence in Psychonarratology and the Theory of the Narrator. Reply to Diengott*, in "Narrative", 12, 3, 2004, pp. 317-325, scritto per rispondere alle critiche circostanziate che Nilli Diengott aveva mosso alle tesi del libro.

articolazione spaziale e tipografica, la costruzione condivisa dei significati, e diventando così un'immagine della presenza del lettore (del critico) sulla scena del testo.

5. I dispacci che hanno annunciato durante il secolo scorso la morte dell'autore, o la sua sopravvivenza postuma, feticistica e sclerotizzata, scoprono nel paesaggio mediale risonante di echi una possibile riformulazione rovesciata del mito della scomparsa: nella scrittura l'autore non trova la propria morte, ma si diffrange in una molteplicità di vite, di identità, di immagini, tante quante sono le situazioni cognitive di lettura. Lo statuto relazionale, aperto, della testualità, le complicazioni introdotte nel Novecento nella definizione della funzione autoriale, attribuiscono nuove e complesse sfumature di significato ad alcune delle domande di base della teoria letteraria classica: chi parla, e chi percepisce, in un testo? Come si costituiscono e come si possono distinguere le diverse *voci*, e i diversi *sguardi*, che si intessono nella scrittura?

Le scienze cognitive hanno contribuito a formulare per queste domande risposte più dettagliate rispetto a quelle date in passato, agendo nel campo specifico della narratologia e rivitalizzando la linfa teorica delle riflessioni sui punti di vista testuali e sui modi della focalizzazione.

Il campo percettivo del testo non è più descritto come un succedersi rigido di posizioni, un sistema di opposizioni esclusive, una scansione di soggettive e oggettive, ma si declina in una scala di focalizzazione, in una gradazione mobile di misure scalari. L'ambiente testuale, non più unitario e monolitico, si articola in una complessa interazione di punti di percezione e di enunciazione, entro la quale sono attive diverse funzioni discorsive che *passandosi la parola* collaborano alla costruzione del significato.⁹⁵⁶ Secondo le proposte teoriche del cognitivismo, per di più, le emozioni e gli stati di coscienza attivati dalla letteratura sono riprodotti dal lettore attraverso una simulazione mentale interna, una mobilitazione delle risorse cognitive del tutto analoga a quella necessaria al momento della

⁹⁵⁶ Decostruendo le idee sulla focalizzazione formulate dalla narratologia classica (principalmente negli studi di Genette e di Chatman), Manfred Jahn propone una fenomenologia del punto di vista incentrata sul concetto di "campo di focalizzazione", nel quale il lettore viene immerso attraverso le "finestre" percettive aperte sul testo dall'autore: *Windows of Focalization. Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept*, in "Style", 30, 2, 1996, pp. 241-267. Jahn precisa il proprio modello di focalizzazione flessibile e modulata, articolata attraverso zone di indeterminazione che sfumano le percezioni e implicano la collaborazione percettiva del lettore, analizzando il caso specifico delle narrazioni in terza persona: *Frames, Preferences, and the Reading of Third Person Narratives*, in "Poetics Today", 18, 4, 1997, pp. 441-468. Infine, Jahn riprende le idee espresse nel saggio *Windows of Focalization* per approfondire la metafora della finestra come cornice percettiva mobile, suscettibile di slittamenti e sovrapposizioni, affacciata su un campo di focalizzazione del quale viene sistematizzata e modellizzata la strutturazione scalare in quattro tipologie percettive sfumate e dinamiche: *More Aspects of Focalization. Refinements and Applications*, in "Graat", 21, 1999, pp. 85-110.

creazione, che si sovrappone all'attività mentale dei personaggi rappresentati: la focalizzazione, quindi, è la risultante di una serie di atti percettivi convergenti.

Questa interpretazione si basa sul presupposto, di origine fenomenologica, che proprio come lo spazio esposto, interattivo, nel quale si dispiega il gioco sociale della testualità, la coscienza non è un monadico spazio privato, ma una rete di relazioni e di rimandi speculari, un compenetrarsi di punti di focalizzazione. Un groviglio sensoriale, nel quale la mente è comprensibile solo nella misura in cui ognuno la vede funzionare fuori di sé, e i modelli di lettura della mente altrui, riflessi sulla propria, sono alla base dei processi conoscitivi. A questo va aggiunto che secondo alcune evidenze sperimentali chi legge non assimila parole, ma stati mentali e percettivi, proprio come chi si muove nel mondo non legge una realtà verbalizzata, ma interpreta le interazioni, i gesti, i movimenti, le situazioni, la *presenza* degli altri che interferisce con le percezioni soggettive, che entra nel campo di focalizzazione individuale e contribuisce a costruirlo. Nello spazio dell'esperienza, come nello spazio del testo, a *prendere la parola* non è mai una voce sola e univoca, come non è mai assoluta e impermeabile anche la più radicale delle soggettive.

Le interazioni tra critica e letteratura ricostruite da questa ricerca hanno contribuito in modo fondamentale a “sfocare” la nitidezza e l'univocità della gestione del discorso all'interno di testi ad alto quoziente di ibridazione. Il libro del Novecento è concettualmente polifonico e polifocale: di nuovo lo dimostra nella sua tessitura, nella sua composizione materiale, la forma dell'antologia, che si struttura come un montaggio di voci, come una gradazione di sfumature stilistiche, un avvicinarsi scalare di punti di vista, un'orchestrazione di strategie di focalizzazione del mondo, che il compilatore gestisce guidato da un'ipotesi saggistica.

6. La critica di Cesare Garboli, attenta a connettere i fenomeni della scrittura alle esperienze biografiche e biologiche dello scrittore, è un modo obliquo, maturato attraverso una radicalizzazione materialistica della teoria psicoanalitica, di ristabilire l'unità tra le componenti separate della “mente” e del “corpo”. Garboli indica una via tutta personale al superamento del dualismo cartesiano, intuendo una concezione *incorporata* dei processi cognitivi: la comprensione del mondo è mediata dal dispositivo mente/corpo, e la scrittura non fa altro che ricalcare analogicamente le modalità psico-corporee di interazione con l'ambiente.

Per descrivere le esperienze letterarie che perseguono una “via biologica” alla cognizione Garboli ricorre spesso a metafore che afferiscono al campo semantico della “cecità”: il

corpo apprende e “pensa” nel buio, in opposizione alla concezione classica del pensiero razionale, che si fonda su principi visivi di organizzazione e distribuzione delle superfici. Il privilegio dell’occhio, del resto, il predominio del paradigma ottico determinato dalla civiltà tipografica e dai suoi strumenti cognitivi, ha conferito alle simulazioni mentali che rendono possibile la comprensione della scrittura e, in particolare, dello svolgimento narrativo, una dominante visiva, organizzata secondo una logica prospettica: “l’immaginazione non può fare a meno di una prospettiva sul mondo narrativo.”⁹⁵⁷

Complice anche il raffinamento delle tecniche narrative post-tipografiche tuttavia, e la loro tendenza a creare ambienti sempre più immersivi, le scienze cognitive hanno potuto registrare l’importanza crescente delle percezioni non visive nel favorire una adesione integrale al mondo finzionale. La vista, il più disincarnato dei sensi, non è più l’agente privilegiato incaricato di mediare un’organizzazione concettuale *pura* dell’esperienza, e quindi di allestire rappresentazioni basate su rapporti puramente prospettici. La visione interagisce con gli altri sensi, che determinano un coinvolgimento corporeo nella rappresentazione, attraverso una simulazione della percezione simultanea e multisensoriale dello spazio alla quale si appoggia anche la comprensione linguistica, introducendo a una concezione, ancora una volta, *incorporata* della conoscenza. Che trova una corrispondenza precisa nell’idea già McLuhaniana secondo la quale gli scambi simbolici sarebbero precipitati nel buio di una dimensione a prevalenza “audiotattile”, popolata di voci dissociate e percezioni cieche, calata sul mondo insieme all’espandersi della tecnologia elettrica.

La critica di prossimità, la critica che ha affidato alla forma del saggio le proprie risorse ermeneutiche, ha attraversato l’oscurità descritta da McLuhan accettando il corpo a corpo aprospettico con i testi, ha illuminato con una comprensione tattile, praticando l’appropriazione e il possesso della riscrittura, i “graffiti” incisi dagli artisti sulle pareti della caverna globale. Parallelamente, la concettualizzazione proposta dalle teorie dell’*embodiment* sistematizza l’importanza cognitiva delle facoltà mentali “audiotattili”, e media tra la concezione biologica e fisiologica del corpo e la sua costruzione culturale, la sua “testualizzazione”. Proprio su questa giuntura, sul punto di innesto tra *bios* e *logos*, si è collocata istintivamente la critica di Cesare Garboli: la poetica cognitiva prolunga e precisa, fornendo strumenti teorici accertabili, la scoperta della radice *sporca*, “materica”, ibrida della creatività, individuando lo stile e il linguaggio figurato come un complesso di strategie di trascrizione dell’esperienza di immersione della mente nell’ambiente, di

⁹⁵⁷ Marco Bernini, Marco Caracciolo, *Letteratura e scienze cognitive*, cit., p. 73.

verbalizzazione della nuda vita, sulle quali si imprime la forma del corpo che vive, percepisce, soffre, si ammala, osserva su di sé i segni della morte.⁹⁵⁸

7. Tutte le anamorfosi della critica descritte in questa ricerca sono state “misurate” e proiettate sulle modificazioni che hanno interessato il libro inteso come dispositivo materiale, e come strumento concettuale che per secoli ha “dato forma” alla conoscenza. Il libro moderno, concepito alla fine del Medioevo e portato a perfezione dall’umanesimo, reso riproducibile in modo seriale dall’invenzione della stampa, si è affermato come un’estensione cognitiva che ha mediato le rappresentazioni del mondo, trasmettendo i significati e i modi di percezione impliciti nella sua forma simbolica alle tipologie testuali che ha veicolato, allestendo uno spazio “programmato”, alle cui superfici hanno aderito tanto i generi letterari quanto le modalità dell’interpretazione.

Si è visto come nel Novecento i media che arrivano ad affollare il contesto semiotico si dispongono “intorno” al libro e lo incurvano verso l’esterno, interagiscono, deformandola, con la sua struttura, necessariamente modificando la cognizione del mondo incorporata nel libro, e le strategie di formalizzazione dell’esperienza che passano attraverso la scrittura. Le contaminazioni e le ibridazioni che interessano le forme letterarie e le forme della comprensione sono un sintomo, un riflesso, delle tensioni che percorrono lo spazio del libro.

L’antologia fornisce un’immagine sintetica di questo insieme di fenomeni: registra l’aumento di complessità interna della forma-libro, mostra in atto l’ibridazione di letteratura e critica, risponde alla necessità di elaborare strategie per “ritagliare” dal flusso discorsivo e semiotico, compattato e unificato dalla pressione mediale, porzioni di senso, segmenti di leggibilità. L’antologia, di conseguenza, si rivela più di un genere: è un vero e proprio medium, è un’interfaccia che materializza una struttura mentale. La mente, del resto, si incarna ed *estende* le proprie potenzialità cognitive includendo nell’attività di concettualizzazione l’interazione con gli strumenti di produzione delle informazioni e dei

⁹⁵⁸ Scrive Peter Stockwell: la poetica cognitiva si fonda sul presupposto che “all forms of expression and forms of conscious perception are bound, more closely than was previously realised, in our biological circumstances.” (Peter Stockwell, *Cognitive Poetics. An introduction*, Routledge, London-New York 2002, p. 4). Le analisi letterarie orientate dalla prospettiva cognitivista indagano il legame profondo tra le forme espressive e le condizioni di esistenza del corpo/mente. “The notion of embodiment affects every part of language. It means that all of our experiences, knowledge, beliefs and wishes are involved in and expressible only through patterns of language that have their roots in our material existence.” (Ivi, p. 5). Il modo in cui le scelte linguistiche si legano ai processi cognitivi, interagiscono con le strutture mentali e il loro radicamento “biologico” e materiale, è l’ambito di analisi della stilistica cognitiva. Per un inquadramento teorico e una casistica applicativa concreta cfr. *Cognitive Stylistics. Language and Cognition in Text Analysis*, edited by Elena Semino and Jonathan Culpeper, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 2002.

segni: “la mente umana non solo utilizza dispositivi esterni, ma è da essi utilizzata, lasciandosi quindi condurre verso nuovi processi cognitivi impossibili prima di questa interazione.”⁹⁵⁹

Per il cognitivismo le estensioni tecnologiche, dal linguaggio, alla scrittura, alle diverse declinazioni dei media, sono vere e proprie “protesi cognitive”, che entrano in simbiosi con la mente, secondo un principio di causazione reciproca, non tanto diversamente da quanto, da un’altra prospettiva teorica e analitica, è stato ipotizzato da Marshall McLuhan, che ha descritto l’integrazione cognitiva tra il pensiero e i dispositivi coi quali viene a contatto.

I media allestiscono un ambiente nel quale la mente è immersa, determinano una particolare esperienza del mondo che, come tutte le esperienze, prevede precise strategie di organizzazione concettuale. L’ambiente mediale struttura un vasto “repertorio esperienziale”, ovvero costruisce moduli di interpretazione della realtà organizzati in *patterns* ricorrenti, che anticipano situazioni narrative, nessi logici, tonalità emotive, possibilità dialogiche e sviluppi drammatici.⁹⁶⁰ I repertori mediali forniscono all’esperienza *schemata* (strutture mentali e concettuali inconscie),⁹⁶¹ *frame* (dispositivi dinamici di organizzazione dell’esperienza, che contengono aspettative e istruzioni per l’azione in caso di modificazioni), *script* (sequenze di azioni all’interno di un *frame*).⁹⁶² Lo spazio della concettualizzazione è incurvato dallo spazio fisico del medium nel quale si iscrive il

⁹⁵⁹ Marco Bernini, Marco Caracciolo, *Letteratura e scienze cognitive*, cit., p. 100.

⁹⁶⁰ La funzione dei repertori esperienziali è discussa, nell’ambito di un’indagine sulla narrativa come struttura cognitiva “logica” utile a configurare e comprendere l’esperienza, e quindi allo stesso tempo produttrice e fruitrice di repertori, nel libro di David Herman, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, University of Nebraska Press, Lincoln-London 2002.

⁹⁶¹ Il concetto di *schema* è stato formulato nello studio, seminale per lo sviluppo della psicologia cognitiva, di Frederic Bartlett, *Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge University Press, Cambridge 1932.

⁹⁶² I concetti di *frame* e *script*, elaborati nel contesto degli studi di linguistica computazionale legati alle ricerche sull’intelligenza artificiale, si trovano formulati in Marvin Minsky, *A Framework for Representing Knowledge*, in *The Psychology of Computer Vision*, McGraw-Hill, New York 1975, pp. 211-277. Peter Stockwell dedica alla definizione dei concetti di *Scripts and schemas*, e alle possibili applicazioni in ambito letterario che lo portano a formulare il concetto di *literary schemas*, un capitolo del suo *Cognitive Poetics*, cit., pp. 75-89.

messaggio, a sua volta già programmato dai repertori esperienziali impliciti nel medium,⁹⁶³ dai modelli mentali e situazionali con cui il *mezzo* struttura il reale e orienta la ricezione.⁹⁶⁴ Il medium, quindi, è una metafora concettuale, in quanto non si limita a trasportare informazioni, ma allestisce un modello conoscitivo, contiene un principio di organizzazione dell'esperienza. E in qualche modo contiene una "programmazione" preliminare che determina forme e linguaggi, predispone una grammatica dalla quale le forme testuali, adeguandosi oppure contestandola, reagendo con strappi e contaminazioni, vengono comunque influenzate.

8. La tesi fondamentale di questo lavoro è che la saggistica, intesa in senso estensivo come la forma riassuntiva della critica "di prossimità", ha assistito la letteratura nel superamento della metafora concettuale pervasiva della modernità, il libro tipografico come immagine del mondo e medium privilegiato per la gestione della conoscenza. Attraverso ibridazioni e strategie di contatto, critica e letteratura hanno creato dispositivi modellati dalla pressione del contesto mediale, dal quale hanno assorbito forme, linguaggi, tecniche di montaggio. Gli *schemata* prodotti dall'esperienza mediale, i modelli concettuali ricavati dalle forme della comunicazione, hanno creato interferenze significative nella produzione e nella comprensione dei testi.

L'interpretazione cognitiva vede i processi di scrittura come un'attività di ricombinazione di *frame* e *script* pre-esistenti, depositati nella memoria: in un contesto semiotico integrato e unificato come quello novecentesco le retoriche mediali, trasformate, manipolate, reimpiegate in riscritture mimetiche, critiche, o parodiche, influenzano e determinano in profondità le forme letterarie. Danno vita a forme ibride, nuove metafore concettuali che mediano le esperienze di coinvolgimento in un ambiente semiotico strutturato come un mondo possibile incistato nel mondo fattuale, una pellicola percettiva sovrapposta al reale,

⁹⁶³ Marie-Laure Ryan descrive l'intersezione tra lo spazio narrativo come luogo dell'immaginazione e lo spazio materiale del testo, inteso come estensione fisica dello spazio concettuale del medium: *Space*, in *Handbook of Narratology*, edited by Peter Hühn, de Gruyter, Berlin 2009. Ryan ha segnalato la rilevanza cognitiva degli spazi concettuali come sistemi di "programmazione" dell'esperienza, individuando nella teoria dei "mondi possibili" un'alternativa sfumata al concetto di fiction, che supera l'opposizione rigida tra reale e finzionale: *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1991. Seguendo la linea di convergenza tra spazio dell'immaginazione e spazio mediale, generato dalle estensioni tecnologiche, Ryan approda a una definizione della narrativa come realtà virtuale che richiede esperienze di immersione e interazione in un contesto cognitivo determinato dal medium che veicola il racconto: *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interaction in Literature and Electronic Media*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 2001.

⁹⁶⁴ Per una storia e una teorizzazione dei modelli situazionali, e una descrizione delle caratteristiche che li distinguono, in quanto legati a contesti specifici e concreti da una valutazione dei "livelli di coerenza", dai materiali stereotipici concettualizzati in *frame* e *schemata*, cfr. Isabelle Tapiero, *Situation Models and Levels of Coherence. Toward a Definition of Comprehension*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah 2007.

che si fonde con il reale e lo modifica, provocando nella realtà fattuale esplosioni di realtà contro-fattuali, di narrazioni che *informando* la realtà, immergendola nella sostanza linguistica dell'immaginario, la modificano e la riscrivono.

Se nel Novecento la ristrutturazione del sistema mediale, con il collasso del libro come centro gravitazionale, ha avuto ripercussioni sulla posizione della critica rispetto alla letteratura, sul suo statuto, sulle strategie di *presa della parola*, oggi l'integrazione di studi mediologici, prospettiva cognitivista e analisi letteraria apre di fronte alla critica un nuovo orizzonte di interpretabilità, la possibilità di formulare nuove domande, e di ipotizzare risposte, tanto sulle origini della creatività, sulle radici cognitive dell'espressione umana, quanto sulla *situazione* della creazione nel contesto dell'esperienza, sulle interazioni tra scrittura e ambiente, sul continuum cognitivo che va dal corpo/mente allo spazio unificato della semiosfera, attraversato da concettualizzazioni mediali che generano sempre nuove *metafore*, quindi forme espressive e traiettorie di significato.

Critica storica, filosofica e figurativa

- Adorno, Theodor W., *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1951 (ed. it. *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, traduzione italiana di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1994).
- Id., *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1956 (ed. it. *Dissonanze*, a cura di Giacomo Manzoni, Feltrinelli, Milano 1959).
- Id., *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1966 (ed. it. *Dialettica negativa*, traduzione di Pietro Lauro, introduzione e cura di Stefano Petrucciani, Einaudi, Torino 2004).
- Id., *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970 (ed. it. *Teoria estetica*, nuova edizione italiana a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, Einaudi, Torino 2009).
- Id., *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974; *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1969 (ed. it. *Note per la letteratura*, introduzione di Sergio Givone, Einaudi, Torino 2012).
- Id., Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Querido, Amsterdam 1947 (ed. it. *Dialettica dell'illuminismo*, con una premessa degli autori all'edizione italiana, traduzione di Lionello Vinci, Einaudi, Torino 1966).
- Agamben, Giorgio, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Einaudi, Torino 1982.
- Id., *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995.
- Althusser, Louis, *Écrits sur la psychanalyse. Freud et Lacan, textes réunis et présentés par Olivier Corpet et François Mattheron*, Stock/IMEC, Paris 1993 (ed. or. 1976; ed. it. *Freud e Lacan*, a cura di Claudia Mancina, Editori Riuniti, Roma 1981).
- Ambrosini, Riccardo (a cura di), *La cultura di massa*, traduzione di Riccardo Ambrosini, introduzione di Armando Pepe, La Nuova Italia, Firenze 1969.
- Anders, Günther, *Die Antiquiertheit des Menschen. I. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, C. H. Beck, München 1956 (ed. it. *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'era della seconda rivoluzione industriale*, traduzione di Laura Dallapiccola, il Saggiatore, Milano 1963).
- Id., *Die Antiquiertheit des Menschen. II. Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*, C. H. Beck, München 1980 (ed. it. *L'uomo è antiquato. Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale*, Bollati Boringhieri, Torino 1992).
- Asor Rosa, Alberto, *L'Italia giolittiana (1903-13)*, in *Storia d'Italia*, a cura di Ruggiero Romano e Corrado Vivanti, volume quarto, *Dall'Unità a oggi*, Einaudi, Torino 1975.
- Austin, John Langshaw, *How to Do Things with Words*, edited by J.O. Urmson and Marina Sbisa, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1975.
- Ballico, Daniele, *Friedric Jameson, "Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism", 1991, "allegoria"*, 56, 2007, pp. 201-212
- Baltrušaitis, Jurgis, *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, Perrin, Paris 1969 (ed. it. *Anamorfofi o magia artificiale degli effetti meravigliosi*, traduzione di Piero Bertolucci, Adelphi, Milano 1978).
- Baricco, Alessandro, *I barbari. Saggio sulla mutazione*, Feltrinelli, Milano 2008.
- Belpoliti, Marco, *Il corpo del capo*, Guanda, Parma 2009.
- Id., *Senza vergogna*, Guanda, Parma 2010.
- Benjamin, Walter, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, traduzione e introduzione di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1962 (da *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1955).
- Id., *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, Einaudi, Torino 1983 (da *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, con la collaborazione di Theodor W. Adorno e Gershom Scholem, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972).
- Id., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, "Zeitschrift für Sozialforschung", 1936; poi in *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1955 (ed. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, traduzione di Enrico Filippini, Einaudi, Torino 1966).
- Id., Scholem, Gershom, *Briefwechsel 1933-1940*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980 (ed. it. *Teologia e utopia. Carteggio 1933-1940*, a cura di Gershom Scholem, Einaudi, Torino 1987).
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966 (ed. it. *Problemi di linguistica generale*, traduzione di Maria Vittoria Giuliani, il Saggiatore, Milano 1971).
- Id., *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Paris 1974 (ed. it. *Problemi di linguistica generale II*, edizione italiana a cura di Francesco Aspesi, il Saggiatore, Milano 1985).
- Id., *Le vocabulaire des institutions indo-européennes. I. Économie, parenté, société; II. Pouvoir, droit, religion*, Éditions de Minuit, Paris 1969 (ed. it. *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee. I. Economia, parentela, società; II. Potere, diritto, religione*, edizione italiana a cura di Mariantonia Liborio, Einaudi, Torino 2001).
- Id., *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, a cura di Paolo Fabbri, Bruno Mondadori, Milano 2009 (selezione di saggi da *Problèmes de linguistique générale I e II*).
- Bourdieu, Pierre, Passeron, Jean-Claude, *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Minuit, Paris 1970.

- Eod., *Sociologues des mythologies et mythologies des sociologues*, "Les Temps Modernes", 211, dicembre 1963; *Sociologie en France depuis 1945: mort et resurrection de la philosophie sans sujet*, "Social Research", 34, 1, primavera 1967 (ed. it. *Mitosociologia. Contributi a una sociologia del campo intellettuale*, a cura di Giovanni Bechelloni, Guaraldi, Bologna 1971).
- Bourdieu, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, Paris 1979 (ed. it. *La distinzione. Critica sociale del gusto*, il Mulino, Bologna 1983).
- Id., *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Fayard, Paris 1982 (ed. it. *La parola e il potere. L'economia degli scambi linguistici*, Guida, Napoli 1988).
- Id., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris 1992 (ed. it. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, introduzione di Anna Boschetti, traduzione di Anna Boschetti e Emanuele Bottaro, il Saggiatore, Milano 2005).
- Ceserani, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997.
- Id., *La maledizioni degli ismi*, "allegoria", 65-66, 2012, pp. 191-213.
- Croce, Benedetto, *Teoria e storia della storiografia*, a cura di Giuseppe Galasso, Adelphi, Milano 1989.
- Id., *Breviario di estetica; Aesthetica in nuce*, a cura di Giuseppe Galasso, Adelphi, Milano 1990.
- Id., *Contributo alla critica di me stesso*, a cura di Giuseppe Galasso, Adelphi, Milano 1989.
- Dami, Roberto, *I troppi della storia. La narrazione nella teoria della storiografia di Hayden White*, presentazione di Guido Clemente, Franco Angeli, Milano 1994.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, *Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, Paris 1980 (ed. it. *Millepiani*, traduzione di Giorgio Passerone, Castelvecchi, Roma 1997).
- Eod., *Qu'est-ce que la philosophie?*, Éditions de Minuit, Paris 1991 (ed. it. *Che cos'è la filosofia?*, a cura di Carlo Arcuri, Einaudi, Torino 1996).
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Puf, Paris 1962 (ed. it. *Nietzsche e la filosofia e altri testi*, a cura di Fabio Polidori, Einaudi, Torino 2002).
- Id., *Logique du sens*, Éditions de Minuit, Paris 1969 (ed. it. *Logica del senso*, traduzione di Mario De Stefanis, Feltrinelli, Milano 1975).
- Id., *Qu'est ce qu'un dispositif?*, in *Michel Foucault philosophe*, rencontre internationale, Paris 9-11 janvier 1988, Seuil, Paris 1989, pp. 185-194 (ed. it. *Che cos'è un dispositivo?*, traduzione di Antonella Moscati, Cronopio, Napoli 2007).
- De Martino, Ernesto, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Einaudi, Torino 1948; 1958.
- Id. (a cura di), *Magia e civiltà*, Garzanti, Milano 1962.
- Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967 (ed. it. *La scrittura e la differenza*, traduzione di Gianni Pozzi, introduzione di Gianni Vattimo, Einaudi, Torino 1971).
- Id., *De la grammatologie*, Minuit, Paris 1967 (ed. it. *Della grammatologia*, Jaka Book, Milano 1969).
- Id., *La pharmacie de Platon*, "Tel Quel", 32-33, 1968; poi in *La dissémination*, Seuil, Paris 1972, pp. 69-198 (ed. it. *La farmacia di Platone*, con un saggio introduttivo di Silvano Petrosino, Jaka Book, Milano 1985).
- Descartes, René, *Œuvres*, publiées par Charles Adam et Paul Tannery, VI, *Discours de la Méthode et Essais*, nuova edizione affidata a Bernard Rochot con alcune note scientifiche di Pierre Costabel, Vrin, Paris 1973 (ed. it. *Opere scientifiche di René Descartes*, volume secondo, *Discorso sul metodo, La Diottrica, Le Meteore, La Geometria*, a cura di Ettore Locajono, Utet, Torino 1983).
- Feyerabend, Paul K., *Against Method. Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, NLB – Verso, London 1975 (ed. it. *Contro il metodo. Abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza*, prefazione di Giulio Giorello, Feltrinelli, Milano 1979).
- Forgacs, David, *Italian Culture and the Industrial Era 1880-1980. Culture Industries, Politics and the Public*, Manchester University Press, Manchester-New York 1990 (ed. it. *L'industrializzazione della cultura italiana 1880-2000*, il Mulino, Bologna 2000).
- Foucault, Michel, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris 1962 (ed. it. *Storia della follia nell'età classica*, traduzione di Franco Ferrucci, prefazioni e appendici tradotte da Emilio Renzi e Vittore Vezzoli, Rizzoli, Milano 1981).
- Id., *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966 (ed. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, con un saggio critico di Georges Canguilhem, Rizzoli, Milano 1998).
- Id., *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969 (ed. it. *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano 1997).
- Id., *Dits et Ecrits 1954-1988*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, 4 voll., Gallimard, Paris 1994.
- Id., *Discorso e verità nella Grecia antica*, edizione italiana a cura di Adelina Galeotti, introduzione di Remo Bodei, Donzelli, Roma 1996.
- Id., *L'herméneutique du sujet*, cours au Collège de France (1981-1982), édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Frédéric Gros, Gallimard-Seuil, Paris 2001 (ed. it. *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, edizione stabilita da Frédéric Gros, traduzione di Mauro Bertani, Feltrinelli, Milano 2003).

- Id., *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris 1971 (ed. it. *L'ordine del discorso e altri interventi*, nuova edizione, Einaudi, Torino 2004).
- Freud, Sigmund, *L'interpretazione dei sogni 1899*, Boringhieri, Torino 1966.
- Id., *Il motto di spirito e altri scritti 1905-1908*, Boringhieri, Torino 1972.
- Id., *Totem e Tabù e altri scritti 1912-1914*, Boringhieri, Torino 1975.
- Id., *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti 1915-1917*, Boringhieri, Torino 1976.
- Id., *L'Io e l'Es e altri scritti 1917-1923*, Boringhieri, Torino 1977.
- Id., *L'uomo Mosè e la religione monoteistica e altri scritti 1930-1938*, Boringhieri, Torino 1979.
- Fukuyama, Francis, *The End of History and the Last Man*, Free Press, Macmillan Inc., New York 1992 (ed. it. *La fine della storia e l'ultimo uomo*, traduzione di Delfo Ceni, Rizzoli, Milano 1992).
- Gargani, Ginzburg, Lepschy, Orlando, Rella, Strada, Bodei, Badaloni, Veca, Viano, *Crisi della ragione*, a cura di Aldo Gargani, Einaudi, Torino 1979.
- Gargani, Aldo, *Il sapere senza fondamenti*, Einaudi, Torino 1975.
- Id., *L'altra storia*, il Saggiatore, Milano 1990.
- Id., *Il filtro creativo*, Laterza, Roma 1999.
- Id., Alfonso M. Iacono, *Mondi intermedi e complessità*, Ets, Pisa 2005.
- Ginzburg, Carlo, *I benandanti. Ricerche sulla stregoneria e sui culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Einaudi, Torino 1966.
- Id., *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino 1976.
- Id., *Indagini su Piero. Il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*, terza edizione con l'aggiunta di una nuova prefazione, Einaudi, Torino 1982.
- Id., *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986.
- Id., *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Einaudi, Torino 1989.
- Id., *Il giudice e lo storico. Considerazioni in margine al processo Sofri*, Einaudi, Torino 1991.
- Id., *Indagini su Piero. Il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*, nuova edizione con l'aggiunta di quattro appendici, Einaudi, Torino 1994.
- Id., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1998.
- Id., *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano 2000.
- Id., *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Feltrinelli, Milano 2006.
- Id., *Our Words, and Theirs. A Reflection on the Historian's Craft, Today, in Historical Knowledge. In Quest of Theory, Method and Evidence*, edited by Susanna Fellman and Marjatta Rahikainen, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2012.
- Gobetti, Piero, *Scritti storici, letterari e filosofici*, a cura di Paolo Spriano, con due note di Franco Venturi e Vittorio Strada, Einaudi, Torino 1969.
- Godani, Paolo, *Deleuze*, Carocci, Roma 2009.
- Id., *Padri, padroni e cattivi maestri*, "alfabeta2", 16, febbraio 2012.
- Id., Ferrari, Dario (a cura di), *La sartoria di Proust. Estetica e costruzione nella Recherche*, con scritti di Miguel de Beistegui, Dario Ferrari, Paolo Godani, Maël Renouard, Ets, Pisa 2010.
- Granieri, Giuseppe, *Umanità accresciuta. Come la tecnologia ci sta cambiando*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- von Hildebrand, Adolf, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Heitz, Strasburgo 1903 (ed. it. *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, a cura di Andrea Pinotti e Fabrizio Scrivano, Aesthetica edizioni, Palermo 2001).
- von Humboldt, Alexander, *Cosmos. Saggio di una descrizione fisica del mondo*, tradotto da Giulio Vallini e Vincenzo Lazari, 4 voll., Grimaldo, Venezia 1860-1864.
- Illich, Ivan, *In the Vineyard of the Text. A Commentary to Hugh's Didascalion*, University of Chicago Press, Chicago 1993 (ed. it. *Nella vigna del testo. Per una etologia della lettura*, Cortina, Milano 1991).
- Jameson, Fredric, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, in "New Left Review", 146, July-August 1984, pp. 59-92 (ed. it. *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1989).
- Id., *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991 (ed. it. *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, traduzione italiana di Massimiliano Manganelli, Fazi, Roma 2007).
- Jonas, Hans, *Das Prinzip Verantwortung*, Insel, Frankfurt am Main 1979 (ed. it. *Il principio di responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica*, a cura di Pier Paolo Portinaro, Einaudi, Torino 1993).
- Id., *Technic, Medizin und Ethik. Zur Praxis des Prinzips Verantwortung*, Insel, Frankfurt am Main 1985 (ed. it. *Tecnica, medicina ed etica. Prassi del principio di responsabilità*, a cura di Paolo Becchi, Einaudi, Torino 1997).
- Kern, Stephen, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1983 (ed. it. *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, il Mulino, Bologna 2007).
- Kierkegaard, Søren, *Il concetto dell'angoscia*, traduzione, note e riduzione a cura di Enzo Paci, Paravia, Torino 1956 (ed. or. 1844).
- Kuhn, Herbert, *Pitture delle caverne*, 20 tavole – traduzione di Maria Attardo Magrini, il Saggiatore, Milano 1959.

- Lacan, Jacques, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre I. Les écrits techniques de Freud (1953-1954)*, Seuil, Paris 1975 (ed. it. *Il seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud 1953-1954*, testo stabilito da Jacques-Alain Miller, edizione italiana a cura di Giacomo Contri, Einaudi, Torino 1978).
- Id., *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955)*, Seuil, Paris 1978 (ed. it. *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi 1954-1955*, testo stabilito da Jacques-Alain Miller, edizione italiana a cura di Giacomo Contri, Einaudi, Torino 1991).
- Id., *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre V. Les formations de l'inconscient*, Seuil, Paris 1988 (ed. it. *Il seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio 1957-1958*, testo stabilito da Jacques-Alain Miller, a cura di Antonio Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2004).
- Id., *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Seuil, Paris 1986 (ed. it. *L'etica della psicoanalisi 1959-1960*, testo stabilito da Jacques-Alain Miller, edizione italiana a cura di Giacomo Contri, Einaudi, Torino 1994).
- Id., *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris 1973 (ed. it. *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi 1964*, testo stabilito da Jacques-Alain Miller, nuova edizione italiana a cura di Antonio Di Ciaccia, con uno scritto di Jacques-Alain Miller, Einaudi, Torino 2003).
- Id., *Écrits*, Seuil, Paris 1966 (ed. it. *La cosa freudiana e altri scritti*, traduzione di Giacomo Contri, Einaudi, Torino 1972; *Scritti*, a cura di Giacomo Contri, 2 voll., Einaudi, Torino 1974).
- Id., *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XX. Encore (1972-1973)*, Seuil, Paris 1975 (ed. it. *Il seminario. Libro XX. Ancora 1972-1973*, testo stabilito da Jacques-Alain Miller, edizione italiana a cura di Giacomo Contri, Einaudi, Torino 1983).
- Id., *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XXIII. Le sinthome 1975-1976*, Seuil, Paris 2005 (ed. it. *Il seminario. Libro XXIII. Il sinthomo 1975-1976*, traduzione e cura di Antonio Di Ciaccia, Astrolabio, Roma 2006).
- Lévy, Pierre, *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, La Découverte, Paris 1994 (ed. it. *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, traduzione di Maria Colò e Donata Feroldi, Feltrinelli, Milano 1996).
- Lévi-Bruhl, Lucien, *La mentalité primitive*, Puf, Paris 1922 (ed. it. *La mentalità primitiva*, con un saggio di Giuseppe Cocchiara, traduzione di Carlo Cignetti, Einaudi, Torino 1966).
- Id., *L'âme primitive*, Puf, Paris 1927 (ed. it. *L'anima primitiva*, Einaudi, Torino 1948).
- Lévi-Strauss, Claude, *Le pensée sauvage*, Plon, Paris 1962 (ed. it. *Il pensiero selvaggio*, traduzione di Paolo Caruso, il Saggiatore, Milano 1965).
- Longhi, Roberto, *Piero della Francesca*, con 184 riproduzioni in fototipia, Casa editrice d'arte "Valori Plastici", Roma 1927.
- Id., *Caravaggio*, a cura di Giovanni Previtali, Editori Riuniti, Roma 2009 (ed. or. Martello, Milano 1952; Editori Riuniti, Roma 1968).
- Id., *Scritti giovanili 1912-1922*, con 260 illustrazioni in nero e 20 tavole a colori, Sansoni, Firenze 1961.
- Id., *Piero della Francesca 1927, con aggiunte fino al 1962*, 236 illustrazioni in nero e 22 tavole a colori, Sansoni, Firenze 1963.
- Id., *Saggi e ricerche 1925-1928*, 344 illustrazioni in nero e 32 tavole a colori, Sansoni, Firenze 1967.
- Id., *"Me pinxit" e Quesiti caravaggeschi 1928-1934*, Sansoni, Firenze 1968.
- Id., *Lavori in Valpadana. Dal Trecento al primo Cinquecento 1934-1964*, con 267 illustrazioni, Sansoni, Firenze 1973.
- Id., *Da Cimabue a Morandi*, saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini, Mondadori, Milano 1973.
- Id., *"Giudizio sul Duecento" e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale 1939-1970*, con 300 illustrazioni, Sansoni, Firenze 1974.
- Id., *"Fatti di Masolino e Masaccio" e altri studi sul Quattrocento 1910-1967*, con 278 illustrazioni, Sansoni, Firenze 1975.
- Id., *Cinquecento classico e cinquecento manieristico 1951-1970*, con 134 illustrazioni, Sansoni, Firenze 1976.
- Id., *Ricerche sulla pittura veneta 1946-1969*, con 332 illustrazioni, Sansoni, Firenze 1978.
- Id., *"Arte italiana e arte tedesca" con altre congiunture fra Italia ed Europa 1939-1969*, Sansoni, Firenze 1979.
- Id., *Scritti sull'Otto e Novecento 1925-1966*, Sansoni, Firenze 1984.
- Id., *Critica d'arte e buongoverno 1938-1969*, con 78 illustrazioni, Sansoni, Firenze 1985.
- Id., *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, introduzione di Cesare Garboli, Sansoni, Firenze 1988.
- Id., *Studi e ricerche sul Sei e Settecento 1929-1970*, con 274 illustrazioni, Sansoni, Firenze 1991.
- Id., *Studi caravaggeschi, tomo I 1943-1968*, con 260 illustrazioni, Sansoni, Firenze 1999.
- Id., *Studi caravaggeschi, tomo II 1935-1969*, con 232 illustrazioni, Sansoni, Firenze 2000.
- Lotman, Jurij Michajlovic, *La cultura come mente collettiva e i problemi della intelligenza artificiale*, Università di Urbino, Urbino 1977.
- Id., *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di Simonetta Salvestroni, Laterza, Roma-Bari 1980.

- Id., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985.
- Id., *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Feltrinelli, Milano 1993.
- Id., *Cercare la strada. Modelli della cultura*, introduzione di Maria Corti, Marsilio, Venezia 1994.
- Id., Uspenskij, Boris Andreevic, *Tipologia della cultura*, a cura di Remo Faccani e Marzio Marzaduri, traduzioni di Manila Barbato Faccani, Bompiani, Milano 1975.
- Lyle, Massey, *Picturing Space, Displacing Bodies. Anamorphosis in Early Modern Theories of Perspective*, Pennsylvania State University Press, University Park 2007.
- Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne*, Minuit, Paris 1979 (ed. it. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1981).
- Id., *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, Paris 1998 (ed. it. *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Feltrinelli, Milano 1987).
- Mach, Ernst, *Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung*, Johann Ambrosius Barth, Leipzig 1905 (ed. it. *Conoscenza ed errore. Abbozzi per una psicologia della ricerca*, introduzione di Aldo Gargani, traduzione di Sandro Barbera, Einaudi, Torino 1982).
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona 1975 (ed. it. *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, il Mulino, Bologna 1999).
- Mayr, Ernst, *Animal Species and Evolution*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1963 (ed. it. *L'evoluzione delle specie animali*, 2 voll., Einaudi, Torino 1970).
- Momigliano, Arnaldo, *Sui fondamenti della storia antica*, Einaudi, Torino 1984.
- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, "Revista de Occidente", 1925; poi in *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Alianza, Madrid 1988 (ed. it. *La disumanizzazione dell'arte. Per un ragionamento sull'arte contemporanea*, con una nota introduttiva di Edmondo Berselli, traduzione di Salvatore Battaglia, Luca Sossella editore, Roma 2005).
- Panofsky, Erwin, *Die Perspektive als "symbolische Form"*, "Vorträge der Bibliothek Warburg", a cura di Fritz Saxl, Vorträge 1924-1925, Teubner, Leipzig-Berlin 1927 (ed. it. *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, a cura di Guido D. Neri, con una nota di Marisa Dalai, traduzione di Enrico Filippini, Feltrinelli, Milano 1961).
- Id., *La prospettiva come "forma simbolica"*, traduzione di Enrico Filippini, con uno scritto di Marisa Dalai Emiliani, Abscondita, Milano 2007.
- Pérez-Gómez, Alberto, Pelletier, Louise (edited by), *Anamorphosis. An Annotated Bibliography*, McGill-Queen's University Press, Montreal 1996.
- Perniola, Mario, *Berlusconi o il '68 realizzato*, Mimesis, Milano 2011.
- Pike, Kenneth L., *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, second revised edition, Mouton, The Hague 1967.
- Popper, Karl R., *The Open Society and Its Enemies. The Spell of Plato*, Routledge & Kegan, London 1966 (ed. it. *La società aperta e i suoi nemici. Platone totalitario*, volume primo, traduzione di Renato Pavetto, a cura di Dario Antiseri, Armando, Roma 1973).
- Id., *The Open Society and Its Enemies. The High Tide of Prophecy: Hegel, Marx, and the Aftermath*, Routledge & Kegan, London 1966 (ed. it. *La società aperta e i suoi nemici. Hegel e Marx falsi profeti*, volume secondo, traduzione di Renato Pavetto, a cura di Dario Antiseri, Armando, Roma 1974).
- Quinzio, Sergio, *Radici ebraiche del moderno*, Adelphi, Milano 1991.
- Recalcati, Massimo, *L'universale e il singolare. Lacan e l'al di là del principio di piacere*, Marcos y Marcos, Milano 1995.
- Id., *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Bruno Mondadori, Milano 2007.
- Id., *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Cortina, Milano 2010.
- Id., *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca moderna*, Cortina, Milano 2011.
- Id., *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Cortina, Milano 2012.
- Ricœur, Paul, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Seuil, Paris 1966 (ed. it. *Della interpretazione. Saggio su Freud*, traduzione di Emilio Renzi, introduzione di Domenico Jervolino, il Saggiatore, Milano 2002).
- Sacerdoti, Gilberto, *Sacrificio e sovranità. Teologia e politica nell'Europa di Shakespeare e Bruno*, Einaudi, Torino 2002.
- Scholem, Gershom, *Walter Benjamin: die Geschichte einer Freundschaft*, Suhrkamp, Frankfurt 1975.
- Schrödinger, Erwin, *Science and Humanism. Physics in Our Time*, Cambridge University Press, Cambridge 1951 (ed. it. *Scienza e umanesimo. La fisica del nostro tempo*, Sansoni, Firenze 1953).
- Id., *L'immagine del mondo*, Boringhieri, Torino 1963.
- Id., *What is Life? The Physical Aspect of the Living Cell. Mind and Matter*, Cambridge University Press, Cambridge 1944 (ed. it. *Che cos'è la vita? La cellula vivente dal punto di vista fisico*, Adelphi, Milano 1995).
- Simone, Raffaele, *La terza fase. Forme di sapere che stiamo perdendo*, Laterza, Roma-Bari 2006.
- Id., *Presi nella rete. La mente ai tempi del web*, Garzanti, Milano 2012.
- Tarpino, Antonella, *Raccontare storie. La narrazione del tempo nella storiografia*, "Quaderni piacentini", 1984. Ead., *Sentimenti del passato. La dimensione esistenziale del lavoro storico*, La Nuova Italia, Firenze 1997.

- Teilhard de Chardin, Pierre, *Le phénomène humain*, Seuil, Paris 1955 (ed. it. *Il fenomeno umano*, traduzione di Ferdinando Ormea, il Saggiatore, Milano 1968).
- Weil, Simone, *La pesanteur et la grâce*, Plon, Paris 1947 (ed. it. *L'ombra e la grazia*, testo francese a fronte, introduzione di Georges Hourdin, traduzione di Franco Fortini, Bompiani, Milano 2002; prima edizione italiana Edizioni di Comunità, Ivrea 1951).
- White, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, London-Baltimore 1973 (ed. it. *Retorica e storia*, traduzione di Pasquale Vitulano, Guida, Napoli 1978).
- Id., *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, The Johns Hopkins University Press, London-Baltimore 1978.
- Id., *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, The Johns Hopkins University Press, London-Baltimore 1987.
- Id., *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, The Johns Hopkins University Press, London-Baltimore 1999.
- Id., *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di Edoardo Tortarolo, Carocci, Roma 2006.
- Wölfflin, Heinrich, *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art*, translated by M. D. Hottinger, Dover Publications, New York 1950 (ed. it. *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, traduzione di Rodolfo Paoli, Abscondita, Milano 2012).
- Zamon Davis, Natalie, *The Return of Martin Guerre. Imposture and Identity in a Sixteenth-Century Village*, Harvard University Press, Cambridge Massachusettes 1983 (ed. it. *Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento*, Einaudi, Torino 1984).
- Žižek, Slavoj, *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*, The Mit Press, Cambridge Massachusettes 1991 (ed. it. *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo*, Bollati Boringhieri, Torino 2009).
- Id., *For They Know Not What They Do. Enjoyment as a Political Factor*, Verso, New York 1991 (ed. it. *Il godimento come fattore politico*, edizione italiana a cura di Damiano Cantone e René Scheu, Cortina, Milano 2001).
- Id., *Il Grande Altro. Nazionalismo, godimento, cultura di massa*, postfazione e cura di Marco Senaldi, Feltrinelli, Milano 1999.
- Id., *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology*, Verso, New York 1998 (ed. it. *Il soggetto scabroso. Trattato di ontologia politica*, edizione italiana a cura di Damiano Cantone e Lorenzo Chiesa, Cortina, Milano 2003).
- Id., *Living in the End Times*, Verso, New York 2010.

Storia e teoria della critica

- Abrams, Meyer Howard, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, London-Oxford-New York 1953 (ed. it. *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, traduzione di Rosanna Zelocchi, il Mulino, Bologna 1969).
- Amoroso, Andrea, *Roland Barthes. Il testo come macchina "perversa"*, "Filologia antica e moderna", 29, 2005, pp. 199-225.
- Baldacci, Luigi, *I critici italiani del Novecento*, Garzanti, Milano 1969.
- Baldi, Valentino, *Auerbach e Joyce. Ipotesi per una nuova tipologia di rappresentazione della realtà*, "Moderna", 1-2, 2009, pp. 205-211.
- Baldini, Anna, *Da Marx a Bourdieu. Materialismo storico e teoria della pratica*, "Moderna", 1, 2008, pp. 13-23.
- Baroni, Giorgio (a cura di), *Storia della critica letteraria in Italia*, Utet, Torino 1997.
- Barthes, Roland, *Critique et Vérité*, Seuil, Paris 1966 (ed. it. *Critica e verità*, Einaudi, Torino 1969).
- Id., *Leçon*, leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977, Seuil, Paris 1978 (ed. it. *Lezione*, lezione inaugurale della cattedra di Semiologia letteraria del Collège de France, pronunciata il 7 gennaio 1977, Einaudi, Torino 1981).
- Benelli, Graziano, *La scrittura inquieta. Introduzione all'opera di Roland Barthes*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1981.
- Berardinelli, Alfonso, Di Girolamo, Costanzo, Brioschi, Franco, *La ragione critica*, Einaudi, Torino 1986.
- Berardinelli, Alfonso, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia 2002.
- Bertoni, Federico, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, La Nuova Italia, Firenze 1996.
- Bettarini, Rosanna, *L'inferno di Garboli*, "Paragone", 60-61-62, 2005, pp. 160-164.
- Biondi, Marino, *Renato Serra e la forma-saggio nella cultura italiana. Appunti e riflessioni*, "Il lettore di provincia", 129, 2007, pp. 3-30.
- Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1962 (ed. it. *Lo spazio letterario*, con un saggio di Jean Pfeiffer e una nota di Guido Neri, Einaudi, Torino 1967).
- Id., *Le livre à venir*, Gallimard, Paris 1959 (ed. it. *Il libro a venire*, Einaudi, Torino 1969).
- Id., *L'entretien infini*, Gallimard, Paris 1969 (ed. it. *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'insensato gioco di scrivere*, Einaudi, Torino 1977).
- Id., *Faux pas*, Gallimard, Paris 1943 (ed. it. *Passi falsi*, traduzione dal francese di Elina Klersy Imberciadori, Garzanti, Milano 1976).
- Id., *Les Intellectuels en question. Ébauche d'une réflexion*, Fourbis, Paris 1996 (ed. it. *La questione degli intellettuali. Abbozzo di una riflessione*, a cura di Marco G. Ciaurro, Mimesis, Milano 2011).
- Bloom, Harold, *Kabbalah and criticism*, Seabury Press, New York 1975 (ed. it. *La Kabbalà e la tradizione critica*, traduzione di Mario Diacono, Feltrinelli, Milano 1981).
- Bonafin, Massimo, *Su alcune implicazioni teoriche del commento*, "Strumenti critici", 1, 2002, pp. 107-118.
- Borghesi, Angela, *La lotta con l'angelo. Giacomo Debenedetti critico letterario*, Marsilio, Venezia 1989.
- Ead., *Genealogie. Saggisti e interpreti del Novecento*, Quodlibet, Macerata 2011.
- Bourdieu, Pierre, *Leçon sur la leçon*, leçon inaugurale prononcée au Collège de France le 23 avril 1982, Minuit, Paris 1982 (ed. it. *Lezione sulla lezione*, Collège de France, 23 aprile 1982, Marietti, Genova 1991).
- Branca, Vittore (a cura di), *La critica forma caratteristica della civiltà moderna*, saggi di Adorno, Corti, Horkheimer, Starobinski, Zolla, Sansoni, Firenze 1970.
- Brioschi, Franco, *Alfonso Berardinelli e il saggio: teoria, critica, poetica*, "Ermeneutica letteraria", 1, 2005, pp. 181-183.
- Id., *Il disagio della teoria letteraria*, "Moderna", 1, 2000, pp. 145-147.
- Cadioli, Alberto, *La ricezione*, Laterza, Roma-Bari 1998.
- Id., *Il critico navigante. Saggio sull'ipertesto e la critica letteraria*, Marietti, Milano 1998.
- Cantarutti, Giulia, Avellini, Luisa, Albertazzi, Silvia (a cura di), *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, il Mulino, Bologna 2008.
- Cantarutti, Giulia, Adam, Wolfgang (a cura di), *Prosa saggistica di area tedesca*, il Mulino, Bologna 2012.
- Casadei, Alberto, *La critica letteraria del Novecento*, il Mulino, Bologna 2001.
- Ceserani, Remo, *Breve viaggio nella critica americana*, Ets, Pisa 1984.
- Compagnon, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, Paris 1990 (ed. it. *I cinque paradossi della modernità*, il Mulino, Bologna 1993).
- Id., *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Seuil, Paris 1998 (ed. it. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino 2000).
- Cortellessa, Andrea, *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Le Lettere, Firenze 2008.
- Id., Dalmas, Davide, Scarpa, Domenico, Alfano, Giancarlo, Di Gesù, Matteo, Jossa, Stefano, *Dove siamo? Nuove posizioni della critica letteraria*, :duepunti, Palermo 2011.
- Corti, Maria, Segre, Cesare (a cura di), *I metodi attuali della critica in Italia*, Eri, Torino 1973.
- Croce, Benedetto, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. I. Teoria II. Storia*, Sandron, Milano-Palermo-Napoli 1902.
- Id., *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Laterza, Bari 1910.

- Id., *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, seconda edizione riveduta, Laterza, Bari 1923.
- Id., *La critica e la storia delle arti figurative*, Laterza, Bari 1946.
- Crotti, Iliaria, *I paesaggi possibili della critica e della teoria letteraria*, "Ermeneutica letteraria", 5, 2009, pp. 21-40.
- De Laude, Silvia, *Continuità e variazione. Tre studi su Ernest Robert Curtius e Aby Warburg*, Profeta Sas, Napoli 2004.
- Ead., *Cesare Garboli e la filologia*, in *Filologia e modernità. Metodi problemi interpreti*, atti del XXVII Convegno Interuniversitario (Bressanone-Innsbrück, 15-18 luglio 2010), Quaderni del Circolo Filologico Linguistico padovano, Esedra, Padova, in corso di stampa.
- Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Minuit, Paris 1993 (ed. it. *Critica e clinica*, Cortina, Milano 1996).
- De Man, Paul, *Blindness & Insight. Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*, Oxford University Press, New York 1971 (ed. it. *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, introduzione di Eduardo Saccone, Liguori, Napoli 1975).
- Id., *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, Yale University Press, New Haven 1979 (ed. it. *Allegorie della lettura*, introduzione di Edoardo Saccone, Einaudi, Torino 1997).
- Domenichelli, Mario, *Edward Said, Antonio Gramsci: razionalità occidentale, egemonia culturale, orientalismo, imperialismo, materialismo e critica*, "Moderna", 1, 2008, pp. 61-86.
- Doran, Robert, *Erich Auerbach's Humanism and the Criticism of the Future*, "Moderna", 1-2, 2009, pp. 99-108.
- Fabietti, Elena, *Erich Auerbach scrive a Walter Benjamin. Tracce di una corrispondenza*, "Moderna", 1-2, 2009, pp. 65-74.
- Ferrari, Federico, *Lo spazio critico. Note per una decostruzione dell'istituzione museale*, con i contributi di Johannes Cladders, Rosalind Krauss, Federico Nicolao, Hans Ulrich Obrist, Giulio Paolini, Claudio Parmiggiani, Harald Szeemann, luca sossella editore, Roma 2004.
- Ferrecchia, Maria, *Il saggio come forma letteraria*, Pensa MultiMedia, Lecce 2000.
- Fontanella, Luigi, *Cesare Garboli (1928-2004)*, "Italica", 2, 2004, pp. 153-156.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton 1957 (ed. it. *Anatomia della critica*, traduzione di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Einaudi, Torino 1969).
- Id., *The Modern Century*, Oxford University Press, Oxford 1967 (ed. it. *Cultura e miti del nostro tempo*, Rizzoli, Milano 1969).
- Id., *The well-tempered critic*, Indiana University Press, Bloomington 1963 (ed. it. *Il critico ben temperato*, traduzione di Amleto Lorenzini e Mario Manzari, Longanesi, Milano 1974).
- Fusillo, Massimo, *Estetica della letteratura*, il Mulino, Bologna 2009.
- Ganeri, Margherita, Merola, Nicola (a cura di), *La critica dopo la crisi*, atti del convegno di Arcavacata (11-13 novembre 1999), Rubbettino, Soveria Mannelli 2002.
- Ganeri, Margherita, *Friedric Jameson e il marxismo all'aporèma*, "Moderna", 1, 2008, pp. 43-59.
- Genette, Gérard, *Raison de la critique pure*, in Id., *Figures II. Essais*, Seuil, Paris 1969 (ed. it. *Ragioni della critica pura*, in Id., *Figure II. La parola letteraria*, traduzione di Franca Madonia, Einaudi, Torino 1972).
- Gervasi, Paolo, *Ricerca della creazione. La critica italiana e la funzione Proust*, in *Letteratura e scienze cognitive: teorie e analisi*, a cura di Alberto Casadei, con la collaborazione di Sara Boezio, Ida Campeggiani e Veronica Ribechini, "Italianistica", 40, 3, settembre/dicembre 2011, pp. 95-109.
- Id., *La forma dell'eresia. Giacomo Debenedetti 1922-1934: storia di un inizio*, Ets, Pisa 2012.
- Id., *La parola dislocata. Profezia come presenza del futuro*, in *Futuro italiano. Scritture del tempo a venire*, a cura di Alessandro Benassi, Fabrizio Bondi e Serena Pezzini, maria pacini fazzi, Lucca 2012, pp. 56-75.
- Ginzburg, Carlo, *Cesare Garboli e il suo antagonista segreto*, a cura di Valerio Bonfante e Paola Panicci, con la collaborazione di Laura Desideri, Comune di Empoli, Premio letterario Pozzale – Luigi Russo, Empoli 2012.
- Grafton, Anthony, *Defenders of the Text. The Traditions of Scholarship in an Age of Science 1450-1800*, Harvard University Press, Cambridge-London 1991.
- Id., *Forgers and Critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship*, Princeton University Press, Princeton 1990 (ed. it. *Falsari e critici. Creatività e finzione nella tradizione letteraria occidentale*, Einaudi, Torino 1996).
- Greenblatt, Stephen, *Auerbach. Il frammento e l'insieme*, "Moderna", 1-2, 2009, pp. 15-28.
- Heath, Stephen, *Vertige du déplacement*, Librairie Arthème Fayard, Paris 1974 (ed. it. *L'analisi sregolata. Lettura di Roland Barthes*, Dedalo, Bari 1977).
- Hoppenot, Eric, *Écriture et fatigue dans les œuvres de Roland Barthes et Maurice Blanchot*, "Ermeneutica letteraria", 2, 2006, pp. 49-63.
- Iacoli, Giulio, *Letteratura comparata come ermeneutica geografica*, "Moderna", 1, 2007, pp. 65-82.
- La Forgia, Pasquale, *Apocalissi nostrane. La critica italiana e la tentazione della fine*, "Studi novecenteschi", 2, 2003, pp. 305-355.
- Lavagetto, Mario, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino 2005.
- Leonelli, Giuseppe, *La critica letteraria in Italia (1945-1994)*, Garzanti, Milano 1994.
- Id., La Porta, Filippo, *Dizionario della critica militante. Letteratura e mondo contemporaneo*, Bompiani, Milano 2007.
- Lukács, György, *Die Seele und die Formen*, Egon Fleischel & Co., Berlin 1911 (ed. it., *L'anima e le forme*, traduzione di Sergio Bologna, Sugar, Milano 1972).

- Id., *Die Theorie des Romans*, Cassirer, Berlin 1920 (ed. it., *Teoria del romanzo*, traduzione di Vito Messana, Sugar, Milano 1972).
- Luperini, Romano (a cura di), *Teoria e critica letteraria oggi 1960-1990. La teoria letteraria, le metodologie critiche, il conflitto delle poetiche*, atti del convegno internazionale, Siena, 10-12 maggio 1990, Franco Angeli, Milano 1991.
- Id., *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Liguori, Napoli 1999.
- Id., *Breviario di critica*, Guida, Napoli 2002.
- Id., *Metodo e utopia in "Mimesis"*, "Moderna", 1-2, 2009, pp. 53-63.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- Id., *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Bollati Boringhieri, Torino 2005.
- Merola, Nicola, *La critica al tempo della teoria*, Monteleone, Vibo Valentia 1999.
- McHale, Brian, *Constructing Postmodernism*, Routledge, London-NewYork 1992.
- Micali, Simona, Zanotti, Paolo, *Repertorio bibliografico ragionato sulla crisi della critica (1993-2005)*, "Moderna", 1, 2005, pp. 115-140.
- Olivieri, Ugo M. (a cura di), *Le immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- Onofri, Massimo, *Ingrati maestri. Discorso sulla critica da Croce ai contemporanei*, Theoria, Roma 1995.
- Id., *Il canone letterario*, Roma-Bari, Laterza 2001.
- Policastro, Gilda, *Polemiche letterarie. Dai Novissimi ai lit-blog*, Carocci, Roma 2012.
- Ead., Zinato, Emanuele, *Cinque domande sulla critica*, "allegoria", 65-66, 2012, pp. 9-99.
- Prete, Antonio, *La distanza di Croce*, Celuc, Milano 1970.
- Id., *Critica e autocritica*, Celuc, Milano 1971.
- Id. (a cura di), *La critica e Pascoli*, Cappelli, Bologna 1975.
- Previtali, Giovanni (a cura di), *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Editori Riuniti, Roma 1982.
- Raimondi, Ezio, *Il lettore di provincia. Renato Serra*, Le Monnier, Firenze 1964.
- Id., *Tecniche della critica letteraria*, Einaudi, Torino 1968.
- Id., *Scienza e letteratura*, Einaudi, Torino 1978.
- Id., *Ermeneutica e commento. Teoria e pratica dell'interpretazione del testo letterario*, Sansoni, Firenze 1990.
- Id., *Un europeo di provincia: Renato Serra*, il Mulino, Bologna 1993.
- Id., *I sentieri del lettore*, a cura di Andrea Battistini, il Mulino, Bologna 1993.
- Id., *Un'etica del lettore*, il Mulino, Bologna 2007.
- Richards, Ivor Armstrong, *Principles of Literary Criticism*, Routledge & Kegan, London 1924 (ed. it. *I fondamenti della critica letteraria*, con un saggio introduttivo di Elio Chinol, Einaudi, Torino 1961).
- Rondini, Andrea, *Dalla voce alla parola. Competenze culturali e di lettura in "Lessico familiare" di Natalia Ginzburg*, "Italianistica", 3, 2003, pp. 401-416.
- Id., *Il solito sospetto. Linguaggio e teoria della letteratura*, "Testo", 48, 2004, pp. 117-129.
- Id., *Un attimo di felicità. La critica letteraria di Natalia Ginzburg*, "Rivista di letteratura italiana", 3, 2005, pp. 53-85.
- Id., *Da Matilde Manzoni a Natalia Ginzburg. Ermeneutiche di Cesare Garboli*, "Studi novecenteschi", 2, 2009, pp. 347-394.
- Said, Edward W., *Beginnings. Intention and Method*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1978.
- Id., *Orientalism*, Routledge & Kegan, London 1978 (ed. it. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, traduzione di Stefano Galli, Feltrinelli, Milano 2001).
- Id., *The World, the Text, the Critic*, Harvard University Press, Cambridge Massachusettes 1983.
- Id., *Culture and Imperialism*, Vintage Books, London 1993 (ed. it. *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, prefazione di Joseph A. Buttigieg, postfazione di Giorgio Baratta, Gamberetti, Roma 1998).
- Id., *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*, Bloomsbury Publishing, London 2007 (ed. it. *Sullo stile tardo*, traduzione di Ada Arduini, il Saggiatore, Milano 2009).
- Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1964 (ed. it. *Che cos'è la letteratura?*, a cura di Franco Brioschi, il Saggiatore, Milano 1976).
- Id., *Les mots*, Gallimard, Paris 1964 (ed. it. *Le parole*, il Saggiatore, Milano 1965).
- Segre, Cesare, *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, con una nuova introduzione, Einaudi, Torino 2008 (ed. or. 1969).
- Id., *Semiotica filologica. Testi e modelli culturali*, Einaudi, Torino 1979.
- Id., *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Einaudi, Torino 1993.
- Id., *Ritorno alla critica*, Einaudi, Torino 2001.
- Id., *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Einaudi, Torino 2003.
- Sontag, Susan, *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1967.
- Starobinski, Jean, *L'œil vivant II. La relation critique*, Gallimard, Paris 1970.
- Id., *Le ragioni del testo*, a cura di Carmelo Colangelo, Bruno Mondadori, Milano 2003.

- Taviani, Giovanna, *Ancora sulla crisi della critica: ritorno a Debenedetti?*, “allegoria”, 38, 2001, pp. 141-146.
- Thibaudet, Albert, *Réflexions sur la littérature*, Gallimard, Paris 1938.
- Id., *Physiologie de la critique*, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, Paris 1930 (ed. it. *La fisiologia della critica*, a cura di Gianpiero Ghini, con una lettera di Luciano Anceschi, Alinea, Firenze 1988).
- Thody, Philip, *Roland Barthes. A Conservative Estimate*, The MacMillian Press, London-Basingstoke 1977.
- Todorov, Tzvetan, *Les genres du discours*, Seuil, Paris 1978 (ed. it. *I generi del discorso*, a cura di Margherita Botto, La Nuova Italia, Firenze 1993).
- Id., *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Seuil, Paris 1984 (ed. it. *Critica della critica. Un romanzo di apprendistato*, Einaudi, Torino 1986).
- Tricomi, Antonio, *Ciò che non è letteratura*, “Filologia antica e moderna”, 20, 2001, pp. 189-2006.
- Id., *La Repubblica delle lettere. Generazioni, scrittori, società nell'Italia contemporanea*, Quodlibet, Macerata 2010.
- Turchetta, Gianni (a cura di), *Critica, letteratura e società. Percorsi antologici*, Carocci, Roma 2003.
- Veronesi, Matteo, *Il critico come artista dall'estetismo agli ermetici. D'Annunzio, Croce, Serra, Luzi e altri*, Azeta, Bologna 2006.
- Zinato, Emanuele, *Senza mestiere, fuori testo: la critica dalla “crisi” alla “responsabilità”*, “Moderna”, 1, 2005, pp. 23-42.
- Id. (a cura di), *Alfonso Berardinelli. Il critico come intruso*, Le Lettere, Firenze 2007.
- Id., *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Carocci, Roma 2010.

Saggi e studi critico-letterari

- Acciani, Antonietta, *Renato Serra. Contributo alla storia dell'intellettuale senza qualità*, De Donato, Bari 1976.
- Agamben, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977.
- Id., *Categorie italiane. Studi di poetica*, Marsilio, Venezia 1996.
- Id. (a cura di), *Per Elsa Morante*, atti del Convegno, Perugia 15-16 gennaio 1993, Linea d'Ombra, Milano 1993.
- Agostino, Antonella, "10 giugno 1918" e "Modena 1831": Antonio Delfini e la scrittura del ricordo, "Rivista di letteratura italiana", 1, 2009, pp. 111-119.
- Ead., *Il piccolo surrealismo di Antonio Delfini: "Il fanalino della Battimonda"*, "Critica letteraria", 1, 2009, pp. 122-136.
- Alessi, Giovanni, Barcaioli, Linda, Marino, Toni, *Scrittori e pubblicità. Storia e teorie*, a cura di Giovanna Zaganelli, logo fausto lupetti editore, Bologna 2011.
- Alfano, Giancarlo, "In contuizione". Narrazione biologica e fruizione estetica in "Ravenna" di Antonio Pizzuto, "Lingua e stile", 3, 2000, pp. 521-533.
- Id., *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Liguori, Napoli 2006.
- Id., *La traccia ustorica delle stelle. Una lettura di "Mason & Dixon" di Thomas Pynchon*, "Strumenti critici", 1, 2006, pp. 117-143.
- Id., *Ciò che ritorna. La forma del romanzo alla prova della guerra*, "Intersezioni", 1, 2007, pp. 23-39.
- Id., "Lo diceva all'Italia". Sereni e Zanzotto leggono Umberto Saba, "Rivista di letteratura italiana", 1, 2008, pp. 75-81.
- Almond, Ian, *The Appalling Richness of Reticence. Silence in the Work of Natalia Ginzburg*, "Italian Quarterly", 151-152, 2002, pp. 27-34.
- Alvino, Gualberto, "Verrei in tassi a catturarti". Il carteggio Contini-Pizzuto, "Moderna", 1, 2011, pp. 15-24.
- Anceschi, Luciano, *Autonomia ed eteronomia dell'arte. Saggio di fenomenologia delle poetiche*, Vallecchi, Firenze 1959.
- Id., *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, nuova edizione accresciuta e aggiornata, a cura di Lucio Vetri, Marsilio, Venezia 1990.
- Id., *Un laboratorio invisibile della poesia: le prime pagine dello Zibaldone*, Pratiche, Parma 1992.
- Angelini, Cesare, *Notizia di Renato Serra*, Rebellato, Padova 1968.
- Angelini, Franca (a cura di), *Petrolini. La maschera e la storia*, Laterza, Roma 1984.
- Ead., "Se ne care 'o teatro!" Eduardo e il pubblico, "Ariel", 3, 2001, pp. 73-81.
- Ead., *Il "Tartufo" di Cecchi, ricordando Garboli*, "Ariel", 2-3, 2006, pp. 35-39.
- Antonelli, Roberto (a cura di), *L'Antologia poetica*, "Critica del testo", II, 1, 1999.
- Auerbach, Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Bern 1946 (ed. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di Aurelio Roncaglia, 2 voll., Einaudi, Torino 2000, prima edizione 1956).
- Id., *Philologie der Weltliteratur*, in *Weltliteratur. Festgabe für Fritz Stricht zum siebzigsten Geburtstag*, Francke, Bern 1952, pp. 39-50 (ed. it. *Philologie der Weltliteratur Filologia della letteratura mondiale*, Book Editore, Castel Maggiore (Bo) 2006).
- Baiardo, Enrico, *Un classico del rifacimento. L'Amleto di Carmelo Bene*, Erga, Genova 1996.
- Bardini, Marco, *Morante Elsa, italiana, di professione poeta*, Nistri-Lischi, Pisa 1999.
- Barile, Laura, *Il passato che non passa. Le "poetiche provvisorie" di Vittorio Sereni*, Le Lettere, Firenze 2004.
- Barilli, Renato, *Pascoli simbolista. Il poeta dell'avanguardia debole*, Sansoni, Milano 2000.
- Barsotti, Anna, *Eduardo drammaturgo. Fra mondo del teatro e teatro del mondo*, seconda edizione con bibliografia rivista e accresciuta, Bulzoni, Roma 1995.
- Ead., *Eduardo*, Einaudi, Torino 2003.
- Ead., *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Bulzoni, Roma 2007.
- Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris 1953 (ed. it. *Il grado zero della scrittura*, seguito da *Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino 2003).
- Id., *Essais critiques*, Seuil, Paris 1963 (ed. it. *Saggi critici*, traduzione di Lidia Lonzi, Einaudi, Torino 1966).
- Id., *S/Z*, Seuil, Paris 1970 (ed. it. *S/Z*, traduzione di Lidia Lonzi, Einaudi, Torino 1973).
- Id., *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, Paris 1971 (ed. it. *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, traduzione di Lidia Lonzi, Einaudi, Torino 1977).
- Id., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Paris 1984 (ed. it. *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988).
- Id., *Variations sur l'écriture*, Seuil, Paris 1994; *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris 1973 (ed. it. *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, a cura di Carlo Ossola, Einaudi, Torino 1999).
- Id., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, Paris 1982 (ed. it. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985).
- Id., *La chambre claire*, Gallimard-Seuil 1980 (ed. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, traduzione di Renzo Guidieri, Einaudi, Torino 2003).

- Bassani Pacht, Paola, *Giorgio Bassani allievo di Roberto Longhi*, "Paragone-Letteratura", 63-64-65, 2006, pp. 36-45.
- Bazzocchi, Marco A., *Circe e il fanciullino: interpretazioni pascoliane*, La Nuova Italia, Firenze 1993.
- Id., *Longhi, Bassani e le modalità del vedere*, "Paragone-Letteratura", 63-64-65, 2006, pp. 57-71.
- Belpoliti, Marco, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 1996.
- Id., *Settanta*, Einaudi, Torino 2001.
- Id., *Pasolini in salsa piccante*, con otto fotografie di Ugo Mulas, Guanda, Parma 2010.
- Bencivenni, Alessandro, Samuelli, Anna, *Peter Greenaway: il cinema delle idee*, Le mani, Recco 1996.
- Benedetti, Carla, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- Ead., *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999.
- Ead., *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- Benjamin, Walter, *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, nota introduttiva di Cesare Cases, traduzione di Anna Marietti, Einaudi, Torino 1973 (da *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1955).
- Benvenuti, Giuliana, *La cornice al quadro che non c'è. Sulle "Lettere" di Renato Serra*, "Poetiche", 2, 2005, pp. 165-202.
- Ead., *Sulle "Lettere" di Renato Serra*, "Il lettore di provincia", 125, 2006, pp. 27-36.
- Berardinelli, Alfonso, *Il critico senza mestiere. Saggi sulla letteratura oggi*, il Saggiatore, Milano 1983.
- Id., *Tra il libro e la vita*, Bollati Boringhieri, Torino 1990.
- Id., *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Bollati Boringhieri, Torino 1994.
- Id., *Autoritratto italiano. Un dossier letterario 1945-1998*, Donzelli, Roma 1998.
- Id., *Il sogno della cattedrale. Elsa Morante e il romanzo come archetipo*, "Narrativa", 17, 2000, pp. 15-26.
- Id., *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Quodlibet, Macerata 2007.
- Bertero, Giorgio, *Petrolini, l'uomo che deride*, Bompiani, Milano 1974.
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, London-Oxford-New York 1973 (ed. it. *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Feltrinelli, Milano 1983).
- Id., *The Western Canon. The Books of the Ages*, Harcourt Brace & Company, New York-San Diego-London 1994 (ed. it. *Il canone occidentale. I libri e la scuola delle ere*, traduzione italiana e cura di Francesco Saba Sardi, Bompiani, Milano 1996).
- Boero, Matteo, *La grana della voce. Ritmo e intonazione negli "Strumenti umani"*, "Stilistica e metrica italiana", 6, 2006, pp. 177-198.
- Bogani, Giovanni, *Peter Greenaway*, Il Castoro, Milano 1995.
- Boitani, Piero, *Il grande racconto delle stelle*, il Mulino, Bologna 2012.
- Bolzoni, Lina, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Torino 1995.
- Ead., *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Einaudi, Torino 2002.
- Ead., *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, testi a cura di Federica Pich, Laterza, Roma-Bari 2008.
- Ead., *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Guida, Napoli 2012.
- Bosanquet, Theodora, *Henry James at Work*, edited with notes and introductions by Lyall H. Powers, University of Michigan Press 2006.
- Brunetta, Manuela (cura e introduzione), *Archivio Parise. Le carte di una vita*, catalogo filologico-archivistico dei materiali documentari conservati presso il Centro di cultura Goffredo Parise di Ponte Piave, Canova, Treviso 1998.
- Bruni, Pierfranco, *La poetica e il linguaggio di Sandro Penna. Tra sogno, grecità ed eros*, Pellegrini, Cosenza 2008.
- Butcher, John, *Eros, Enigma and Euphemism in the Poetry of Sandro Penna*, "Quaderni d'italianistica", 1, 2002, pp. 105-132.
- Cacciapuoti, Fabiana, *Dentro lo Zibaldone. Il tempo circolare della scrittura di Leopardi*, postfazione di Perle Abbrugiati, Donzelli, Roma 2010.
- Calderone, Bartolo, "Parole" di Penna e di Saba, "Rivista di letteratura italiana", 2-3, 2008, pp. 299-302.
- Calò, Annamaria, *Ettore Petrolini*, con un intervento di Franca Angelini, La Nuova Italia, Firenze 1989.
- Campeggiani, Ida, *Memoria contro storia. Proust nell'opera di Bassani*, "Quaderni del '900", 12, 2012, pp. 57-66.
- Cantelmo, Marinella, *Pascoli: lo sguardo di Thanatos*, Longo, Ravenna 2006.
- Capecchi, Giovanni, *Gli scritti danteschi di Giovanni Pascoli, con appendice di inediti*, Longo, Ravenna 1997.
- Capovilla, Guido, *Pascoli*, Laterza, Roma-Bari 2000.
- Caretti, Laura, *T. S. Eliot in Italia. Saggio e bibliografia (1923-1965)*, Adriatica, Bari 1968.
- Caronia, Sabino (a cura di), *Il lume dei due occhi. G. Dessì: biografia e letteratura*, Edizioni Periferia, Cosenza 1987.
- Carpi, Umberto, *Montale dopo il fascismo. Dalla "Bufera" a "Satura"*, Liviana, Padova 1971.
- Carravetta, Peter, *Del postmoderno. Critica e cultura in America all'alba del Duemila*, Bompiani, Milano 2009.
- Casadei, Alberto, *Prospettive montaliane. Dagli "Ossi" alle ultime raccolte*, Giardini, Pisa 1992.
- Id., *Montale*, il Mulino, Bologna 2008.
- Castoldi, Massimo, *L'ombra di un nome: letture pascoliane*, Ets, Pisa 2004.
- Id., *Pascoli*, il Mulino, Bologna 2011.
- Castronuovo, Nadia, *Natalia Ginzburg: Jewishness as Moral Identity*, Troubador, Leicester 2010.

- Cataldi, Pietro, *Le idee della letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1994.
- Cecchi, Emilio, *La poesia di Giovanni Pascoli. Saggio critico*, Ricciardi, Napoli 1912.
- Id., *Saggi romantici. Rudyard Kipling: La poesia di Giovanni Pascoli*, a cura di Margherita Ghilardi, Avagliano, Cava de' Tirreni 2003.
- Cencetti, Alice, *Giovanni Pascoli: una biografia critica*, Le Lettere, Firenze 2009.
- Cerisola, Pier Luigi, *Giovanni Pascoli tra critica ed ermeneutica*, La Nuova Italia, Firenze 2000.
- Ceserani, Remo, *Raccontare la letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 1990.
- Id., *L'occhio della medusa. Fotografia e letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.
- Chiara, Piero, *Il vero Casanova*, note e indici di Carla Ravizzoli, Mursia, Milano 1977.
- Chillemi, Francesco, *Carmelo Bene and the Overcoming of Logocentrism. Epiphany of the Primordial Voice in the Eclipse of Meaning*, "Annali d'Italianistica", 29, 2011, pp. 253-257.
- Chirivi, Massimo, *Peter Greenaway*, Comune, Venezia 1991.
- Ciccuto, Marcello, *Sereni, Corrente e il pensiero materializzato in immagini*, Serra, Pisa-Roma 2009.
- Coccia, Michele, "Tra le vie Salaria e Nomentana": l'ultima notte di Nerone negli abbozzi di una tragedia di Giovanni Pascoli, in *Neronia VI. Rome à l'époque néronienne*, Actes du VI Colloque international de la SIEN (Rome, 19-23 mai 1999), a cura di Jean-Michelle Croiselle e Yves Perrin, Bruxelles 2002, pp. 571-591.
- Id., *Addendum Pascolianum*, "Paragone-Letteratura", 48-49-50, 2003, pp. 60-62.
- Colli, Barbara, *L'Archivio di Vittorio Sereni*, "Carte vive", 2, 2000, pp. 35-41.
- Colotto, Graziella (a cura di), *Mario Soldati*, atti del Convegno "Toscana, bretelle e papillon", Agora, La Spezia 2003.
- Colucci, Dalila, *Trenta poesie. Il Baedeker lirico di Goffredo Parise*, "Forum Italicum", 1, 2011, pp. 212-233. Ead., "La danzatrice greca" di Goffredo Parise. *Indagini metapoetiche e metafore concettuali*, "Italianistica", 3, 2011, pp. 149-165.
- Contini, Gianfranco, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi 1938-1968*, Einaudi, Torino 1970.
- Id., *Altri esercizi (1942-1971)*, Einaudi, Torino 1972.
- Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*; nuova edizione aumentata di *Un anno di letteratura*, Einaudi, Torino 1974.
- Id., *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino 1974.
- Id., *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda 1934-1988*, Einaudi, Torino 1989.
- Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Einaudi, Torino 1989.
- Id., *Postremi esercizi ed elzeviri*, postfazione di Cesare Segre, nota ai testi di Giancarlo Breschi, Einaudi, Torino 1998.
- Id., *Dove va la cultura europea? Relazione sulle cose di Ginevra*, a cura di Luca Baranelli, con un saggio di Daniele Giglioli, Quodlibet, Macerata 2012.
- Id., Gadda, Carlo Emilio, *Carteggio 1934-1963*, a cura di Dante Isella, Gianfranco Contini e Giulio Ungarelli; con 62 lettere inedite, Garzanti, Milano 2009 (prima edizione Carlo Emilio Gadda, *Lettere a Gianfranco Contini 1934-1967*, a cura del destinatario, Garzanti, Milano 1988).
- Id., Antonio Pizzuto, *Coup de foudre. Lettere 1963-1976*, a cura di Gualberto Alvino, Polistampa, Firenze 2000.
- Contorbia, Franco, «Primo Tempo» 1922-1923, Celuc, Milano 1972.
- Id. (a cura e con un saggio introduttivo di) *Giornalismo italiano*, Mondadori, Milano 2007.
- Cortellessa, Andrea, *Il Cordelli immaginario*, a cura di Luca Archibugi e Andrea Cortellessa, Le Lettere, Firenze 2003.
- Id., *Mitobiografia del poeta. Franco Cordelli dal Pubblico della poesia a Proprietà perduta*, in *Auctor/Actor. Il personaggio dello scrittore nella letteratura italiana*, atti del seminario di Roma, aprile 2004, a cura di Gilda Corabi e Barbara Gizzi, Bulzoni, Roma 2006.
- Id., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Roma 2006.
- Corti, Maria, *Metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano 1969.
- Ead., *Un nuovo messaggio di Montale: "Satura"*, "Strumenti critici", 15, 1971, pp. 217-236.
- Ead., *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1976.
- Ead., *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino 1978.
- Ead., *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Einaudi, Torino 1983.
- Ead., *Nuovi metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano 2001.
- Costa, Simona, *Un palco di prosenio. Il personaggio-spettatore di Giorgio Bassani*, "Paragone-Letteratura", 63-64-65, 2006, pp. 46-56.
- Croce, Benedetto, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, voll. 1-4, Laterza, Bari 1914-15.
- Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo Decimonono*, seconda edizione riveduta e aumentata, Laterza, Bari 1935.
- Id., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, voll. 5-6, Laterza, Bari 1939-40.
- Id., *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Laterza, Bari 1966.
- Croce, Franco, *Storia della poesia di Eugenio Montale*, Costa&Nolan, Genova 1991.

- Crotti, Ilaria (a cura di), *Goffredo Parise*, atti del Convegno di Venezia, 1995, Olschki, Firenze 1997.
- Ead., 1955. *Goffredo Parise reporter a Parigi*, Il Poligrafo, Padova 2002.
- Cuomo, Vincenzo, "Per non essere io, fingerò..." Su "Nostra Signora dei Turchi" di Carmelo Bene, "Rivista di letteratura teatrale", 4, 2011, pp. 199-210.
- Curi, Fausto (a cura di), *Tra provincia ed Europa. Renato Serra e il problema dell'intellettuale moderno*, il Mulino, Bologna 1984.
- Id., *Il "mondo innumerevole" e il "mondo dove niente si perde". Fenomenicità e noumenicità nel pensiero di Renato Serra*, "Il lettore di provincia", 125, 2006, pp. 7-25.
- Curtius, Ernst Robert, *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Francke, Bern 1954 (ed. it. *Letteratura della letteratura*, saggi critici a cura di Lea Ritter Santini, il Mulino, Bologna 1984; prima edizione italiana *Studi di letteratura europea*, il Mulino, Bologna 1963).
- Id., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke, Bern 1948 (ed. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 1992).
- D'Alessandro, Francesca, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Vita e Pensiero, Milano 2001.
- D'Angeli, Concetta, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Carocci, Roma 2003.
- Debenedetti, Giacomo, *Saggi critici*, prima serie, Edizioni di "Solaria", Firenze 1929 (Mondadori, Milano 1952; a cura di Cesare Garboli, il Saggiatore, Milano 1969; con un'introduzione di Geno Pampaloni, Marsilio, Venezia 1989).
- Id., *Saggi critici. Terza serie*, il Saggiatore, Milano 1959 e 1961 (Marsilio, Venezia 1994).
- Id., *Niccolò Tommaseo*, quaderni inediti, Garzanti, Milano 1973.
- Id., *Pascoli: la "rivoluzione inconsapevole"*, quaderni inediti, Garzanti, Milano 1979.
- Id., *Poesia italiana del Novecento*, Garzanti, Milano 1980.
- Id., *Saggi 1922-1966*, a cura di Franco Contorbia, Mondadori, Milano 1982.
- Id., *Quaderni di Montaigne*, prefazione di Giovanni Macchia, Garzanti, Milano 1986.
- Id., *Il romanzo del Novecento*, quaderni inediti; presentazione di Eugenio Montale, Garzanti, Milano 1998.
- Id., *Profeti. Cinque conferenze del 1924*, a cura di Giuliana Cifton, con un saggio introduttivo di Cesare Segre, Mondadori, Milano 1998.
- Id., *Saggi*, progetto editoriale e saggio introduttivo di Alfonso Berardinelli, Mondadori, Milano 1999.
- Debenedetti, Marco Edoardo, *Il fanciullo lontano*, "Rivista di letteratura italiana", 1, 2002, pp. 185-196.
- De Blasi, Nicola, Fiorino, Antonia (a cura di), *Eduardo De Filippo scrittore*, giornata di studio del 20 marzo 2001, Università degli Studi di Napoli Federico II, Libreria Dante&Descartes, Napoli 2004.
- De Chiara, Ghigo, *Ettore Petrolini*, Cappelli, Bologna 1959.
- De Gaetano, Domenico, *Il cinema di Peter Greenaway*, Lindau, Torino 1995.
- Deidier, Roberto, *Le parole nascoste. Le carte ritrovate di Sandro Penna*, Sellerio, Palermo 2008.
- Dell'Aquila, Giulia, *Le parole di cristallo. Sei studi su Giorgio Bassani*, Ets, Pisa 2007.
- Della Terza, Dante, *Pascoli dantista. Risvolti metodologici e analogie proiettive*, "Dante", 2, 2005, pp. 135-145.
- De Miro d'Ajeta, Barbara, *Eduardo De Filippo. Nu teatro antico, sempre apierto*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1993.
- Derrida, Jacques, *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, Galilée, Paris 1987.
- De Robertis, Giuseppe, *Saggio sul Leopardi*, Vallecchi, Firenze 1973.
- De Sanctis, Francesco, *Saggi critici*, a cura di Luigi Russo, 3 voll., Laterza, Bari 1952.
- Di Biase, Gennaro, *Antonio Delfino: il comico tra teologia e finzione*, "Intersezioni", 1, 2011, pp. 87-112.
- Di Gesù, Matteo, *La tradizione del postmoderno. Studi di letteratura italiana*, Franco Angeli, Milano 2003.
- Discacciati, Renata, *Pagine di diario. Mario Soldati e Cesare Garboli in Giappone e in Egitto*, "Paragone", 69-71, 2007, pp. 164-169.
- Dolfi, Anna, *Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Liviana, Padova 1981.
- Ead., *Le verità necessarie. Leopardi e lo "Zibaldone"*, Mucchi, Modena 1995.
- Ead., *"L'airone" di Bassani. Un percorso malinconico tra gli affreschi di Schifanoia e Francis Bacon*, "Letteratura e arte", 4, 2006, pp. 211-225.
- Ead. (a cura di), *La saggistica degli scrittori*, Bulzoni, Roma 2012.
- Ead., Venturi, Gianni, *Ritorno al Giardino. Una giornata di studi per Giorgio Bassani*, Firenze, 26 marzo 2003, Bulzoni, Roma 2006.
- Donnarumma, Raffaele, *Gadda. Romanzo e pastiche*, Palumbo, Palermo 2001.
- Id., *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, "allegoria", 43, 2003, pp. 56-85.
- Id., *Gadda modernista*, Ets, Pisa 2006.
- Id., *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palumbo, Palermo 2008.
- Id., *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, "allegoria", 64, 2011, pp. 15-50.
- Donzelli, Elisa, *Come lenta cometa. Traduzione e amicizia poetica tra Sereni e Char*, Aragno, Torino 2009.
- Dotti, Ugo, *Per un'antologia*, "Nuovi Argomenti", 62, 1979, pp. 210-220.
- Dotto, Giancarlo, *Il principe dell'assenza: Carmelo Bene*, Giusti, Firenze 1981.

- Eco, Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962, 1967, 1971.
- Id., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979.
- Id., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 1994.
- Id., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003.
- Eliot, Thomas S., *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, Methuen&Co, London 1920 (ed. it. *Il bosco sacro. Saggi di Poesia e di Critica*, con uno studio di Luciano Anceschi, Muggiani, Milano 1946).
- Id., *Selected Essays 1917-1932*, Harcourt, Brace and Company, New York 1932.
- Id., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Faber, London 1933.
- Id., *On Poetry and Poets*, Faber, London 1957 (ed. it. *Sulla poesia e sui poeti*, traduzione dall'inglese di Alfredo Giuliani, Bompiani, Milano 1960).
- Id., *To Criticize the Critic and Other Writings*, Faber, London 1965.
- Id., *L'uso della poesia e l'uso della critica e altri saggi*, a cura di Roberto Sanesi, Bompiani, Milano 1974.
- Enzensberger, Hans Magnus, *Einzelheiten*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1962 (ed. it. *Questioni di dettaglio*, Feltrinelli, Milano 1965).
- Falqui, Enrico, *Giornalismo e letteratura*, Mursia, Milano 1969.
- Fedi, Maria, *Il corpo contraffatto. Carmelo Bene e Antonin Artaud*, "Ariel", 1, 2006, pp. 155-169.
- Fernandez, Ramon, *Vie de Molière*, Gallimard, Paris 1929; poi col titolo *Molière, ou l'essence du génie comique*, Grasset, Paris 1979 (ed. it. *Molière, o l'essenza del comico*, traduzione dal francese di Anna Rosso Cattabiani, prefazione di Cesare Garboli, Rusconi, Milano 1980).
- Ferrari, Elena, *Il lirismo saffico di Sandro Penna*, "Sincronie", 13, 2003, pp. 139-149.
- Ferrari, Federico, Nancy, Jean-Luc, *Iconografia dell'autore*, luca sossella editore, Roma 2006.
- Ferratini, Paolo, *I fiori sulle rovine. Pascoli e l'arte del commento*, il Mulino, Bologna 1990.
- Ferroni, Giulio, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino 1996.
- Id., *Passioni del Novecento*, Donzelli, Roma 1999.
- Id., *La passione predominante. Perché la letteratura*, Liguori, Napoli 2009.
- Id., *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Donzelli, Roma 2010.
- Id., *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- Fischer, Daniela, *Il teatro di Eduardo De Filippo: la crisi della famiglia patriarcale*, Legenda, Oxford 2007.
- Fishbane, Michael, *Biblical Interpretation in Ancient Israel*, Clarendon Press, Oxford 1985.
- Fondazione Mario Novaro (a cura di), *Il secolo di Montale. Genova 1896-1996*, il Mulino, Bologna 1998.
- Fofi, Goffredo, *Pasqua di maggio. Un diario pessimista*, Marietti, Genova 1989.
- Fortini, Franco, *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, il Saggiatore, Milano 1965.
- Id., *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, il Saggiatore, Milano 1968.
- Id., *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Einaudi, Torino 1977.
- Id., *Saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987.
- Id., *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987.
- Id., *Un giorno o l'altro*, a cura di Marianna Marrucci e Valentina Tinacci, introduzione di Romano Luperini, Quodlibet, Macerata 2006.
- Id., *Lezioni sulla traduzione*, a cura e con un saggio introduttivo di Maria Vittoria Trinato, premessa di Luca Lenzini, Quodlibet, Macerata 2011.
- Fortney, James Michael, "Con quel tipo lì." *Homosexual Characters in Natalia Ginzburg's Narrative Families*, "Italica", 4, 2009, pp. 651-653.
- Foschi, Franco (a cura di), *Lo Zibaldone. Cento anni dopo: composizione, edizioni, temi*, atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati-Portorecanati 14-19 settembre 1998), 2 voll., Olschki, Firenze 2001.
- Foucault, Michel, *Scritti letterari*, a cura di Cesare Milanese, Feltrinelli, Milano 1971.
- Frandini, Paola, *Giorgio Bassani e il fantasma di Ferrara*, Manni, Lecce 2004.
- Frare, Pierantonio (a cura di), *Il testo dei poeti*, "Testo", 54, 2007, pp. 7-106.
- Frasca, Gabriele, *Cascando. Tre studi su Samuel Beckett*, Liguori, Napoli 1988.
- Id., *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Bibliopolis, Napoli 1992.
- Id., *L'autunno nella vita d'un uomo*, "Il Verri", 13-14, 2000, pp. 46-60.
- Id., *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*, Meltemi, Roma 2007.
- Id., (a cura di), *Per finire ancora. Studi per il centenario di Samuel Beckett*, Pacini, Pisa 2007.
- Id., *Un quanto di erotia. Gadda con Freud e Schrödinger*, Edizioni d'if, Napoli 2011.
- Id., *Joycity. Joyce con McLuhan e Lacan*, Edizioni d'if, Napoli 2013.
- Friedrich, Hugo, *Die Struktur der Modernen Lyrik*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg 1956 (ed. it. *La struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo*, Garzanti, Milano 1958, 1983, 2002).
- Frye, Northrop, *T. S. Eliot. An Introduction*, The University of Chicago Press, Chicago 1981 (ed. it. *T. S. Eliot*, il Mulino, Bologna 1989).

- Fumi, Elena, *Un archetipo della scrittura. "Il gioco segreto" di Elsa Morante (1937 e 1941)*, "Moderna", 2, 2010, pp. 119-125.
- Fusillo, Massimo, *Feticci. Letteratura, feticci, arti visive*, il Mulino, Bologna 2012.
- Galaverni, Roberto, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Fazi, Roma 2002.
- Gallo, Niccolò, *Scritti letterari di Niccolò Gallo*, a cura di Ottavio Cecchi, Cesare Garboli e Gian Carlo Roscioni, Il Polifilo, Milano 1975.
- Gardini, Nicola, *Das Homosexuelle in Soldati*, "Studi novecenteschi", 1, 2007, pp. 195-208.
- Ghelli, Francesco, *Letteratura e pubblicità*, Carocci, Roma 2005.
- Giacchè, Piergiorgio, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano 1997.
- Giammusso, Maurizio, *Vita di Eduardo*, Mondadori, Milano 1993.
- Giannetto, Nella (a cura di), con la collaborazione di Patrizia Della Rosa, Maria Angela Polesana, Erika Bertoldin, *Buzzati giornalista*, atti del convegno internazionale, Mondadori, Milano 2000.
- Giardino, Alessandro, *La passeggiata prima di cena: percorsi dello sguardo, e la lezione di Georges Seurat*, "Quaderni d'Italianistica", 2, 2012, pp. 95-108.
- Giglioli, Daniele, *Come farebbe Auerbach? Realismo postmoderno e separazione degli stili*, "Moderna", 1-2, 2009, pp. 189-203.
- Id., *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011.
- Ginzburg, Carlo, *Nessuna isola è un'isola. Quattro sguardi sulla letteratura inglese*, Feltrinelli, Milano 2002.
- Gioanola, Elio, *Giovanni Pascoli. Sentimenti filiali di un parricida*, Jaca Book, Milano 2004.
- Id., *Elsa Morante e la storia*, "Esperienze letterarie", 4, 2002, pp. 41-57.
- Giovannetti, Paolo, *Al ritmo dell'ossimoro. Note sulla poesia in prosa italiana*, "allegoria", 28, 1998, pp. 19-40.
- Id., *Modelli della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Carocci, Roma 2005.
- Id., *Florilegi, crestomazie, storie letterarie. L'ecclettismo necessario delle antologie scolastiche*, "Per leggere", 11, 2006, pp. 215-228.
- Id., *Metrica del verso libero italiano*, Marcos y Marcos, Milano 2007.
- Id., *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizione e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Interlinea, Novara 2008.
- Gioviale, Ferdinando (a cura di), *La parola quotidiana. Itinerari di confine tra letteratura e giornalismo*, atti del convegno, Catania 6-8 maggio 2002, Olschki, Firenze 2004.
- Giuntoli Liverani, Francesca, *Elsa Morante. L'ultimo romanzo possibile*, Liguori, Napoli 2008.
- Godioli, Alberto, *La figura dell'esule in Bassani. Il paradigma della novella moderna*, "Studi novecenteschi", 1, 2011, pp. 123-136.
- Guarnieri, Alberico, *La risorsa del sogno nel teatro di Eduardo*, Pellegrini, Cosenza 2010.
- Guerrieri, Elena, *Quel che resta del sogno. Sandro Penna, dieci studi (1989-2009)*, Pagliai, Firenze 2010.
- Guglielmi, Guido, *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*, Liguori, Napoli 2001.
- Guiati, Andrea, *L'invenzione poetica. Ferrara e l'opera di Giorgio Bassani*, Metauro, Fossombrone 2001.
- Guzzi, Anna, *La teoria nella letteratura: Jorge Luis Borges*, Ets, Pisa 2009.
- Hacker, Jonathan, Price, David *Il cinema secondo Greenaway*, a cura di Eletta Aldani, Nuova Pratiche, Milano 1996.
- Teatro Specchio Corona. L'antologia come forma*, "Indizi", 2, 1993.
- Jansen, Monica, *Dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Cesati, Firenze 2002.
- Jeannot, Angela M., Sanguinetti Katz, Giuliana, *Natalia Ginzburg. A Voice of the 20th Century*, University of Toronto Press, Toronto 2000.
- Kertesz-Vial, Élisabeth, *Varietur... ne varietur: à propos de Lida Mantovani et de Storia dei poveri amanti de Giorgio Bassani*, "Chroniques italesne", 3-4, 2000, pp. 403-418.
- Ead., *L'œuvre comme un tombeau: l'espace et le temps de la mort dans les écrits de Giorgio Bassani*, "Transalpina", 5, 2001, pp. 85-97.
- Ead., Bernard Urbani, *La Ferrara di Bassani tra storia e poesia*, "Italian Quarterly", 157-158, 2003, pp. 61-70.
- Lavagetto, Mario, *La gallina di Saba*, Einaudi, Torino 1974.
- Id., *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Einaudi, Torino 1975.
- Id., *Freud, la letteratura e altro*, Einaudi, Torino 1985.
- Id., *Lavorare con piccoli indizi*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- Id., *Dovuto a Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.
- La Valva, Rosamaria, *The Eternal Child. The Poetry and Poetics of Giovanni Pascoli*, Edizioni degli "Annali d'Italianistica", Chapel Hill 1999.
- Lorenzini, Niva, *Il presente della poesia: 1960-1990*, il Mulino, Bologna 1991.
- Lo Russo, Rosaria, *Car-Melos' Dantis Lectura*, "allegoria", 49, 2005, pp. 113-118.
- Lucamante, Stefania, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Cadmo, Fiesole 1998.
- Luperini, Romano, *I poeti italiani del Novecento: problemi di metodo e di merito*, "Belfagor", XXXIV, 2, 31 marzo 1979, pp. 189-205.
- Id., *Storia di Montale*, Laterza, Bari 1986.
- Id., *La lotta mentale. Per un profilo di Franco Fortini*, Editori Riuniti, Roma 1986.

- Id. (a cura di), *Tradizione traduzione società. Saggi per Franco Fortini*, Editori Riuniti, Roma 1989.
- Id., *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Editori Riuniti, Roma 1990.
- Id., *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005.
- Macchia, Giovanni, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, con tre scenari della Commedia dell'Arte, un' "opera regia", un dramma per musica, Laterza, Bari 1966.
- Id., *Il silenzio di Molière*, Mondadori, Milano 1975.
- Id., *L'angelo della morte*, Rizzoli, Milano 1979.
- Id., *Saggi italiani*, Mondadori, Milano 1983.
- Id., *Gli anni dell'attesa*, Adelphi, Milano 1987.
- Id., *Proust e dintorni*, Mondadori, Milano 1989.
- Id., *Elogio della luce. Incontri fra le arti*, Adelphi, Milano 1990.
- Id., *Manzoni e la via del romanzo*, Adelphi, Milano 1994.
- Id., *Ritratti, personaggi, fantasmi*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, Mondadori, Milano 1997.
- Id., *Tutti gli scritti su Proust*, Einaudi, Torino 1997.
- Id., *Scrittori al tramonto. Saggi e frammenti autobiografici*, Adelphi, Milano 1999.
- Id., *I fantasmi dell'opera. Idee e forme del mito romantico*, Bollati Boringhieri, Torino 2001 (ed. or. Mondadori, Milano 1971).
- Id., *Tra Don Giovanni e Don Rodrigo. Scenari secenteschi*, seconda edizione aumentata, Adelphi, Milano 2004.
- Madrigani, Carlo Alberto, *Effetto Sicilia. Genesis del romanzo moderno*, Quodlibet, Macerata 2007.
- Id., *Verità e visioni. Poesia, pittura, cinema, politica*, a cura di Alessio Giannanti e Giuseppe Lo Castro; con uno scritto di Antonio Resta, Ets, Pisa 2013.
- Magrelli, Valerio, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Einaudi, Torino 2002.
- Malvasi, Luca, *Mario Soldati, Il castoro cinema*, Milano 1996.
- Mango, Lorenzo, *L'attore-autore. Ipotesi di una drammaturgia mobile*, "Ariel", 2, 2008, pp. 123-127.
- Marabini, Claudio, *Letteratura bastarda. Giornalismo, narrativa e terza pagina*, Camunia, Milano 1995.
- Marchesini, Manuela, "Signorina Rosina": Pizzuto e Beckett, ovvero la scrittura come pittogramma, "Strumenti critici", 2, 2003, pp. 183-201.
- Ead., *Scrittori in funzione d'altro. Longhi, Contini, Gadda*, con una presentazione di Cesare Segre, Mucchi, Modena 2005.
- Marcolini, Marina, *Pascoli prosatore. Indagini critiche su Pensieri e discorsi*, Mucchi, Modena 2003.
- Marinucci, Caterina, *Garboli lettore: il Pascoli dei Meridiani*, "Paragone-Letteratura", 54-55-56, 2004, pp. 69-89.
- Marri, Fabio, *Cavani, Guanda, Delfini. Scartafacci per una "critica testuale"*, "Studi e problemi di critica testuale", 82, 2011, pp. 305-318.
- Martelli, Mario, *Il rovescio della poesia. Interpretazioni montaliane*, Longanesi, Milano 1977.
- Mazzacurati, Giancarlo, *Pirandello nel romanzo europeo*, il Mulino, Bologna 1987.
- Id., *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a cura di Matteo Palumbo, La Nuova Italia, Firenze 1996.
- Id., *Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, introduzione di Matteo Palumbo, Einaudi, Torino 1998.
- Id., *Il fantasma di Yorick. Laurence Sterne e il romanzo sentimentale*, a cura di Matteo Palumbo, introduzione di Mario Lavagetto, Liguori, Napoli 2006.
- Mazzoni, Guido, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano 2002.
- Id., *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005.
- Id., *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011.
- Meldolesi, Claudio, *Una differenza coniugatrice*, "Ariel", 3, 2001, pp. 121-126.
- Menci, Francesca, *Fortini fra Luckács e Benjamin*, "allegoria", 38, 2001, pp. 70-87.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975.
- Id., *La tradizione del Novecento*, nuova serie, Vallecchi, Firenze 1987.
- Id., *La tradizione del Novecento*, terza serie, Einaudi, Torino 1991.
- Id., *Antologia personale*, Bollati Boringhieri, Torino 1995.
- Id., *La tradizione del Novecento*, prima serie, Bollati Boringhieri, Torino 1996.
- Id., *Giudizi di valore*, Einaudi, Torino 1999.
- Id., *La tradizione del Novecento*, quarta serie, Bollati Boringhieri, Torino 2000.
- Merola, Nicola (a cura di), *Gianfranco Contini vent'anni dopo. Il romanista, il contemporaneista*, Ets, Pisa 2011.
- Migliardi, Dario, *Sulla soglia del corpo. Fantasmi e simulacri tra letteratura, teatro e altro*, "Sinestesie", 1-2, 2006, pp. 141-149.
- Moliterni, Fabio, *Poesia e pensiero nell'opera di Giorgio Caproni e di Vittorio Sereni*, Pensa Multimedia, Lecce 2002.
- Mongiat, Caterina, *Aspetti dello stile di Sandro Penna: lessico e sintassi*, "Stilistica e metrica italiana", 5, 2005, pp. 219-265.
- Morante, Daniele (a cura di), *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, con la collaborazione di Giuliana Zagra, Einaudi, Torino 2012.

- Moretti, Franco, *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino 1987.
- Id., *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 1994.
- Morreale, Emiliano, *Mario Soldati. Le carriere di un libertino*, Cineteca di Bologna, Le Mani, Recco 2006.
- Moscati, Italo (a cura di), *Il cattivo Eduardo. Un artista troppo amato e troppo odiato*, Marsilio, Venezia 1998.
- Mosena, Roberto, *Antonio Delfini e il vagabondaggio nelle prose di "Ritorno in città"*, "Quaderni del '900", 10, 2010, pp. 25-30.
- Motta, Antonio (a cura di), *Un altro mondo. Omaggio a Elsa Morante 1912-2012*, Istituto d'istruzione secondaria superiore Pietro Giannone – Centro documentazione Leonardo Sciascia – Archivio del Novecento, San Marco in Lamis 2012, "Il Giannone", 10, 19-20.
- de las Nieves Muñoz Muñoz, María, Amella, Francisco (a cura di), *La costruzione del testo in italiano. Sistemi costruttivi e testi costruiti*, atti del Seminario Internazionale di Barcellona (24-29 aprile 1995), Universitat de Barcelona, Franco Cesati Editore, Firenze 1996.
- de las Nieves Muñoz Muñoz, María (a cura di), *Lo "Zibaldone" di Leopardi come ipertesto*, atti del Convegno internazionale, Barcellona, Universitat de Barcelona, 26-27 ottobre 2012, Olschki, Firenze 2013.
- Nigro, Salvatore Silvano, *La tabacchiera di don Lisander. Saggio sui "Promessi sposi"*, Einaudi, Torino 1996.
- Id. (a cura di), *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri*, Sellerio, Palermo 2003.
- Id., *Il principe fulvo*, Sellerio, Palermo 2012.
- Notarbartolo, Tjuna, Schifano, Jean-Noël (a cura di), *Cahiers Elsa Morante*, Esi, Napoli 1993.
- Notarbartolo, Tjuna, Orengo, Nico (a cura di), *Cahiers Elsa Morante 2*, Sottotraccia, Salerno 1995.
- Orlando, Francesco, *Lettura freudiana della "Phèdre"*, Einaudi, Torino 1971.
- Id., *Due letture freudiane. Fedra e Il misantropo*, Einaudi, Torino 1990.
- Id., *Per una teoria freudiana della letteratura*, nuova edizione ampliata, Einaudi, Torino 1992.
- Id., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, seconda edizione riveduta e ampliata, Einaudi, Torino 1994.
- Id., *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, nuova edizione ampliata, Einaudi, Torino 1997.
- Id., *L'intimità e la storia. Lettura del Gattopardo*, Einaudi, Torino 1998.
- Ortolani, Silvia (a cura di), *Sabato, domenica e lunedì. Eduardo De Filippo: teatro, vita, copione e palcoscenico*, atti del Convegno di studi, Università di Roma "La Sapienza", Aula Magna / Teatro Ateneo, 27-28-29 ottobre 2001, Bulzoni, Roma 2008.
- Ottonieri, Tommaso, *La plastica della lingua. Stili in fuga lungo una età post rema*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.
- Pacchiano, Giovanni, *Renato Serra*, La Nuova Italia, Firenze 1974.
- Palazzi, Andrea, Belpoliti, Marco (a cura di), *Antonio Delfini, "Riga"* (6, aprile 1944) Marcos y Marcos, Milano 1994.
- Palumbo, Matteo, *Fortini critico e il "caso Manzoni"*, "Critica letteraria", 4, 2002, pp. 717-724.
- Papuzzi, Alberto, *Letteratura e giornalismo*, Laterza, Roma 1998.
- Parisi, Luciano, *L'ossessione erotica in Mario Soldati*, "Giornale storico della letteratura italiana", 596, 2004, pp. 573-589.
- Paruolo, Elena, *La morte interiore nel "Romanzo di Ferrara"*, "Italianistica", 1, 2006, pp. 97-103.
- Pascoli, Giovanni, *Due scritti inediti di esegesi dantesca*, a cura di Massimo Seriacopi, Le Cariti, Firenze 2007.
- Pasquali, Giorgio, *Edizioni originali e varianti d'autore*, in Id., *Storia della tradizione e critica del testo*, premessa di Dino Pieraccioni, Le Lettere, Firenze 1988 (ristampa anastatica della seconda edizione del volume, Le Monnier, Firenze 1952; ed. or. 1934).
- Pecora, Elio, *Sandro Penna: una biografia*, Frassinelli, Varese 1990.
- Pecora, Massimiliano, *Saba, Penna e una passeggiata veneziana*, "Rivista di letteratura italiana", 2-3, 2008, pp. 115-118.
- Pellini, Pierluigi, *Il matto di Bedero. Per un'interpretazione tematica della poesia di Sereni*, "Contemporanea", 1, 2003, pp. 33-47.
- Perli, Antonio (a cura di), *Giorgio Bassani. La poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, Pozzi, Ravenna 2011.
- Perrella, Silvio, *Fino a Salgarède. La scrittura nomade di Goffredo Parise*, Rizzoli, Milano 2003.
- Petrini, Armando, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Ets, Pisa 2004.
- Picarazzi, Teresa, *Maternal Desire. Natalia Ginzburg's Mothers, Daughters and Sisters*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison N.J. 2002.
- Picconi, Gian Luca, *Inumana intertestualità. Appunti sulla citazione nelle "Poesie alla fine del mondo"*, "Cuadernos de filología italiana", 12, 2005, pp. 123-148.
- Pieri, Dino (a cura di), *Bibliografia su Renato Serra 1909-2005*, saggio introduttivo di Marino Biondi, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2005.
- Pieri, Marzio, *Inverno del Novecento*, "Nuovi Argomenti", 62, 1979, pp. 187-209.
- Id., *Biografia della poesia. Sul paesaggio mentale della poesia italiana del Novecento*, La Pilotta, Parma 1979.
- Pieri, Piero, *Memoria e Giustizia. Le cinque storie ferraresi di Giorgio Bassani*, Ets, Pisa 2008.
- Policastro, Gilda, *Delle antologie per un secolo: canoni, "modulazioni", assembramenti, "allegoria"*, 52-53, 2006, pp. 189-195.

- Pollicelli, Cinzia (a cura di), *Antonio Delfini, testimonianze e saggi*, atti del Convegno promosso dall'Assessorato alla cultura del Comune di Modena (11-13 novembre 1983), Mucchi, Modena 1990.
- Pontuale, Dario, *Un letterato dissidente: Renato Serra*, "Esperienze letterarie", 4, 2009, pp. 49-52.
- Prebys, Portia, *Giorgio Bassani. Bibliografia sulle opere e sulla vita*, Centro Editoriale Toscano, Firenze 2002.
- Prete, Antonio, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Feltrinelli, Milano 1980.
- Id., *Il demone dell'analogia: da Leopardi a Valéry. Studi di poetica*, Feltrinelli, Milano 1986.
- Id., *Finitudine e infinito. Su Leopardi*, Feltrinelli, Milano 1998.
- Id., *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.
- Quarenghi, Paola, *Il copione, lo spettacolo, il testo*, "Ariel", 3, 2001, pp. 131-139.
- Quondam, Amedeo, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma "antologia"*, Bulzoni, Roma 1974.
- Id. (a cura di), *Il canone e la biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, Bulzoni, Roma 2002.
- Raboni, Giovanni, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa, Garzanti, Milano 2005.
- Ragni, Elisa, *Il libro di teatro di Carmelo Bene*, "Rivista di letteratura teatrale", 2, 2009, pp. 157-176.
- Raimondi, Ezio, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui Promessi Sposi*, Einaudi, Torino 1974.
- Id., *Le poetiche della modernità in Italia. L'identità del Novecento nell'inquieto ricerca delle avanguardie, dal futurismo al postmoderno*, Garzanti, Milano 1990.
- Id., *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, il Mulino, Bologna 1990.
- Id., *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, a cura di Jonathan Sisco, Mondadori, Milano 2003.
- Id., *Il senso della letteratura. Saggi e riflessioni*, il Mulino, Bologna 2008.
- Id., *Ombre e figure. Longhi, Arcangeli e la critica d'arte*, a cura di Gabriella Fenocchio e Giorgio Zanetti, il Mulino, Bologna 2010.
- Ramat, Silvio, *Poesia e disordine*, "L'approdo letterario", 48, 1969, pp. 87-93.
- Rasy, Elisabetta (a cura di), *Morante, un secolo: 100 anni dalla nascita di Elsa*, numero monografico di "Nuovi Argomenti", 57, 2012.
- Re, Lucia, *(De)constructing the Canon: the Agon of the Anthologies on the Scene of Modern Italian Poetry*, "The Modern Language Review", July 1992, volume 87, part 3, pp. 585-602.
- Rivière, Jacques, *Proust e Freud. Alcuni progressi nello studio del cuore umano*, introduzione di Mario Lavagetto, Pratiche, Parma 1985.
- Rosa, Giovanna, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, il Saggiatore, Milano 1995.
- Ead., *Elsa Morante*, il Mulino, Bologna 2013.
- Salibra, Elena, *Pascoli e Psyche*, Bulzoni, Roma 1999.
- Salsano, Roberto, *Elsa Morante: riflessioni sul romanzo*, "Critica letteraria", 3, 2006, pp. 535-543.
- Santini, Federica, *"Il ricordo della Basca". Antonio Delfini tra surrealismo e surrealtà*, "Il lettore di provincia", 116-117, 2003, pp. 39-46.
- Santoro, Vito, *L'odore della vita. Studi su Goffredo Parise*, Quodlibet, Macerata 2009.
- Scaffai, Niccolò, *Montale e il libro di poesia. Ossi di seppia, Le Occasioni, La bufera e altro*, maria pacini fazzi, Lucca 2002.
- Id., *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Le Monnier, Firenze 2005.
- Id., *La regola e l'invenzione. Saggi sulla letteratura italiana del Novecento*, Le Monnier, Firenze 2007.
- Scarpa, Domenico, *Storie avventurose di libri necessari*, Gaffi, Roma 2010.
- Id., *Natalia Ginzburg: pour un portrait de la tribu*, traduit de l'italien par Marie-José Tramuta, préface de Rosetta Loy, Istituto italiano di cultura, Paris 2010.
- Id., *"Tu vieni in un aspetto irrecusabile". Cesare Garboli, una bibliografia, una traduzione*, "Paragone-Letteratura", 84-85-86, 2009, pp. 3-14.
- Scotellaro, Rocco, *Ritratto di Natalia Ginzburg*, "Forum Italicum", 2, 2003, pp. 528-529.
- Scotto, Mara, *Il "bianco" nell'"Adelchi" di Carmelo Bene*, "Sinestesia", 1, 2005, pp. 99-105.
- Scura, Carla (a cura di), *Peter Greenaway*, prefazione di Emanuela Martini, Audino, Roma 1995.
- Sedita, Giovanni, *Sandro Penna e il regime. "Non fuggono i divieti alla felicità"*, "Strumenti critici", 2, 2006, pp. 289-295.
- Sempoux, André (a cura di), *Il romanzo di Ferrara. Contributi su Giorgio Bassani*, Presses universitaires de Louvain, Louvain-La-Neuve 1983.
- Serafini, Carlo (introduzione e cura di), *Parola di scrittore. Letteratura e giornalismo nel Novecento*, Bulzoni, Roma 2010.
- Seriacopi, Massimo, *Prolegomeni della "Minerva oscura", quanto a dire, la chiave per entrare nel mistero di Dante*, "Rivista pascoliana", 13, 2001, pp. 145-153.
- Id., *Pascoli esegeta di Dante*, Le Cariti, Firenze 2009.
- Serkowska, Hanna, *Uscire da una camera delle favole. I romanzi di Elsa Morante*, Kraków, Rabid 2002.
- Serra, Renato, *Epistolario di Renato Serra*, a cura di Luigi Ambrosini, Giuseppe De Robertis e Alfredo Grilli, Le Monnier, Firenze 1953.

- Id., *Scritti di Renato Serra*, a cura di Giuseppe De Robertis e Alfredo Grilli, 2 voll., Le Monnier, Firenze 1958.
- Id., *Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1915*, a cura di Mario Isnenghi, Einaudi, Torino 1974.
- Id., *Le lettere*, introduzione, revisione testuale e commento di Umberto Pirotti, Longo, Ravenna 1989.
- Id., *Scritti critici*, a cura di Ivanos Ciani, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1991.
- Id., *Lettere in pace e in guerra*, prefazione di Geno Pampaloni, a cura di Milva Maria Cappellini, Aragno, Torino 2000.
- Id., *Le lettere*, introduzione e commento a cura di Giuliana Benvenuti, con i frammenti del secondo volume, a cura di Luigi Weber, Clueb, Bologna 2006.
- Solmi, Sergio, *Studi leopardiani; Note su autori classici italiani e stranieri*, a cura di Giovanni Pacchiano, Adelphi, Milano 1987.
- Sommelli, Lorenzo, "Il mare è tutto azzurro". *Il mito della realtà nella poesia di Sandro Penna*, "Filologia e critica", 3, 2009, pp. 343-382.
- Soriani, Simone, *Petrolini drammaturgo. Logica antilogica e relativismo dal Varietà alle commedie*, "Forum Italicum", 2, 2010, pp. 301-342.
- Southerden, Francesca, *Landscape of Desire in the Poetry of Vittorio Sereni*, Oxford University Press, Oxford 2012.
- Splendorini, Iliaria, *De la "grâce" et de la "pesanteur". Les métaphores animalières dans "La Storia" et "Aracoeli" d'Elsa Morante*, "Italies", 12, 2008, pp. 319-341.
- Steiner, George, *Extraterritorial. Papers on Literature and the Language Revolution*, Faber, London 1968.
- Id., *Language and Silence. Essays 1958-1966*, Faber, London 1985 (ed. it. *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano*, Rizzoli, Milano 1972).
- Id., *On Difficulty and Other Essays*, Oxford University Press, Oxford 1978.
- Id., *Real Presences*, Faber, London 1989 (ed. it. *Vere presenze*, Garzanti, Milano 1992).
- Id., *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Oxford 1976 (ed. it. *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano 1994).
- Id., *Errata. An Examined Life*, Weidenfeld & Nicolson, London 1997 (ed. it. *Errata*, Garzanti, Milano 1997).
- Id., *No passion spent. Essays 1978-1996*, Faber, London 1996 (ed. it. *Nessuna passione spenta. Saggi 1978-1996*, Garzanti, Milano 1997).
- Id., *Grammars of Creation*, University of Yale, New Haven 2002 (ed. it. *Grammatiche della creazione*, traduzione dall'inglese di Fabrizio Restine, revisione di Stefano Velotti, Garzanti, Milano 2003).
- Id., *The Idea of Europe*, Nexus Publisher, Tilburg 2004 (ed. it. *Una certa idea di Europa*, prologo di Rob Riemen, Garzanti, Milano 2006).
- Sulis, Gigliola, *Ridefinire il canone. I dialetti e le antologie poetiche del Novecento*, "The Italianist", 1, 2004, pp. 77-106.
- Tabucchi, Antonio, *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*, Feltrinelli, Milano 1990.
- Taviani, Ferdinando, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, il Mulino, Bologna 1995.
- Id., *In stato d'assedio. Cesare Garboli e il "Dom Juan" di Molière*, "Paragone-Letteratura", 63-64-65, 2006, pp. 23-34.
- Id., *Uomini di scena uomini di libro. La scena sulla coscienza*, Officina, Roma 2010.
- Id., Massimo Fusillo, *Lo spazio letterario del teatro*, "Contemporanea", 3, 2005, pp. 45-56.
- Terrile, Cristina, *Antonio Delfini e la poetica del trasferimento*, "Paragone", 69-71, 2007, pp. 97-124.
- Ead., *Nel segno del "pathos". Considerazioni sulla critica in margine alla "polemica carducciana"*, "Esperienze letterarie", 2, 2011, pp. 71-84.
- Testa, Enrico, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, il melangolo, Genova 1983.
- Id., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999.
- Id., *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997.
- Thibaudet, Albert, *Gustave Flaubert*, Gallimard, Paris 1935 (ed. it. *Gustave Flaubert*, traduzione di Maria Ortiz e Niccolò Gallo, il Saggiatore, Milano 1960).
- Tinterri, Alessandro (a cura di), *La passione teatrale: tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano otto e novecento. Studi per Alessandro d'Amico*, Bulzoni, Roma 1997.
- Tomasello, Dario, *La realtà "per il suo verso" e altri studi su Pascoli prosatore*, Olschki, Firenze 2005.
- Turi, Nicola, *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento 1957-1979*, Società editrice fiorentina, Firenze 2007.
- Tuscano, Pasquale, *Storia di un'amicizia. Le lettere di Umberto Saba a Sandro Penna*, "Rivista di letteratura italiana", 1, 2008, pp. 147-153.
- Ubal dini, Cristina, *La misura e la Trasformazione nell'"Airona" di Giorgio Bassani, ovvero la morte contro la Morte*, "Sincronie", 25-26, 2009, pp. 217-238.
- Venturi, Gianni, *Giorgio Bassani e l'ermeneutica del vedere. Nuove ipotesi*, "Letteratura e arte", 8, 2010, pp. 255-283.
- Verdino, Stefano, *Le antologie di poesia del Novecento. Primi appunti e materiali*, "Nuova Corrente", 51, 2004, pp. 107-125.

Vermicelli, Michele, *Il corpus penniano sparso per le riviste*, "Rivista di letteratura italiana", 1-2, 2005, pp. 251-256.

Viglietti, Luisa, Oppedisano, Francesca Rachele (a cura di), *Carmelo Bene: la voce e il fenomeno. Suoni e visioni dall'archivio*, Eurografica, Palermo 2005.

Zucchini, Gian Luigi, *L'ombra straniera. Vita e poesia di Giovanni Pascoli*, Capelli, Bologna 2006.

Mediologia, storia del libro, storia dell'editoria

- Abruzzese, Alberto, *La bellezza per te e per me*, Bompiani, Milano 1998.
- Id., *L'industria culturale. Tracce e immagini di un privilegio*, Carocci, Roma 2000.
- Id., *L'intelligenza del mondo. Fondamenti di storia e teoria dell'immaginario*, Meltemi, Roma 2001.
- Id., *Educare e comunicare. Spazi e azioni dei media*, Mondadori, Milano 2008.
- Id., *La grande scimmia. Mostri, vampiri, automi, mutanti. L'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all'informazione*, luca sossella editore, Roma 2008 (ed. or. Napoleone, Roma 1979).
- Id., *Contro l'Occidente. Analfabeti di tutto il mondo uniamoci*, Bevivino, Roma 2010 (prima edizione di *Analfabeti di tutto il mondo uniamoci*, Costa&Nolan, Genova 1996).
- Id., *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico*, quinta edizione con un nuovo saggio introduttivo, Marsilio, Venezia 2011 (ed. or. Marsilio, Venezia 1973).
- Id., *Il crepuscolo dei barbari*, Bevivino, Roma 2011.
- Arnheim, Rudolf, *Radio, an Art of Sound*, Faber, London 1936 (ed. it. *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, Editori Riuniti, Roma 2003).
- Blumenberg, Hans, *Die Lesbarkeit der Welt*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1981 (ed. it. *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, il Mulino, Bologna 1984).
- Boetti, Alighiero, *Oltre il libro*, a cura di Giorgio Maffei e Maura Picciau, Corraini, Mantova 2011.
- Borgese, Giuseppe A., *La crisi del libro*, in Id., *La vita e il libro*, seconda serie con un epilogo, Fratelli Bocca, Torino-Milano-Roma 1911.
- Cadioli, Alberto, *L'industria del romanzo. L'editoria letteraria in Italia dal 1945 agli anni Ottanta*, Editori Riuniti, Roma 1981.
- Id., *Letterati editori*, il Saggiatore, Milano 1995.
- Id., *Letterati editori. L'industria culturale come progetto*, Net, Milano 2003.
- Id., *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, il Saggiatore, Milano 2012.
- Id., Vigini, Giuliano, *Storia dell'editoria italiana dall'Unità a oggi*, Editrice Bibliografica, Milano 2012.
- Calasso, Roberto, *L'impronta dell'editore*, Adelphi, Milano 2013.
- Calvino, Italo, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, con una nota di Carlo Fruttero, Einaudi, Torino 1991.
- Canfora, Luciano, *La biblioteca scomparsa*, Sellerio, Palermo 1986.
- Cento anni Laterza. 1885-1985. Testimonianze degli autori*, Laterza, Roma-Bari 1985.
- Cavallo, Guglielmo (a cura di), *Libri, editori e pubblico nel mondo antico*, Laterza, Roma-Bari 1975.
- Chartier, Roger, *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV et XVIII siècles*, Alinea, Aix-en-Provence 1992 (ed. it. *L'ordine dei libri*, il Saggiatore, Milano 1994).
- Id., *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV-XVIII siècle)*, Albin Michel, Paris 1996.
- Id., *Forms and Meanings. Texts, Performances, and Audiences from Codex to Computer*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1995 (ed. it. *Cultura scritta e società*, traduzione di Alessandro Serra, Sylvestre Bonnard, Milano 1999).
- Id., *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature, XI-XVIII siècle*, Gallimard-Seuil, Paris 2005 (ed. it. *Inscrivere e cancellare. Cultura scritta e letteratura dall'XI al XVIII secolo*, traduzione di Lorenzo Argentieri, Laterza, Roma-Bari 2006).
- Id., Cavallo, Guglielmo, *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Laterza, Roma-Bari 1995.
- Coli, Daniela, *Croce, Laterza e la cultura europea*, il Mulino, Bologna 1983.
- Connor, Steven, *Dumbstruck. A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford University Press, Oxford 2000 (ed. it. *La voce come medium. Storia culturale del ventriloquio*, luca sossella editore, Roma 2007).
- Darnton, Robert, *The Forbidden Best-Sellers of Pre-Revolutionary France*, Norton, New York 1995 (ed. it. *Libri proibiti. Pornografia, satira e utopia all'origine della Rivoluzione Francese*, traduzione di Vittorio Beonio Brocchieri, Mondadori, Milano 1997).
- Id., *The Business of Enlightenment. A Publishing History of the Encyclopédie 1775-1800*, The Bellknap Press of Harvard University Press, Cambridge Massachusettes-London 1979 (ed. it. *Il grande affare dei Lumi. Storia editoriale dell'Encyclopédie 1775-1800*, traduzione di Antonio Serra, Sylvestre Bonnard, Milano 1998).
- Id., *George Washington's False Teeth. An Unconventional Guide to the Eighteenth Century*, Norton, New York 2003 (ed. it. *L'età dell'informazione. Una guida non convenzionale al Settecento*, traduzione di Franco Salvatorelli, Adelphi, Milano 2007).
- Id., *The Case for Books. Past, Present and Future*, Public Affairs, New York 2009 (ed. it. *Il futuro del libro*, traduzione di Adriana Bottini, Adelphi, Milano 2011).
- Debenedetti, Giacomo, *Preludi. Le note editoriali alla "Biblioteca delle Silerchie"*, introduzione di Raffaele Manica, con uno scritto di Edoardo Sanguineti, Sellerio, Palermo 2012.
- De Kerckhove, Derrick, *Brainframes. Technology, Mind and Business*, Bosch & Keuning, Utrecht 1991 (ed. it. *Brainframes. Mente, tecnologia, mercato*, Baskerville, Bologna 1993).
- Id., *The Skin of Culture*, Somerville Press, Somerville 1995 (ed. it. *La pelle della cultura. Un'indagine sulla nuova realtà elettronica*, a cura di Christopher Dewdney, Costa&Nolan, Genova 1996).

- Id., *Connected intelligence. The Arrival of Web Society*, edited by Wade Rowland, Patrich Crean Books, Toronto 1997.
- Id., Buffardi, Annalisa, *Il sapere digitale. Pensiero ipertestuale e conoscenza connettiva*, Liguori, Napoli 2011.
- Eco, Umberto, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano 1965.
- Eisenstein, Elizabeth L., *The Printing Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 1979 (ed. it. *La rivoluzione inavvertita. La stampa come fattore di mutamento*, traduzione di Davide Panzieri, il Mulino, Bologna 1979).
- Ferretti, Gian Carlo, *Il mercato delle lettere. Industria culturale e lavoro critico in Italia dagli anni Cinquanta a oggi*, Einaudi, Torino 1979.
- Id., *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, il Saggiatore, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1999.
- Id., *Storia dell'editoria letteraria in Italia 1945-2003*, Einaudi, Torino 2004.
- Id., Guerriero, Stefano, *Storia dell'informazione letteraria in Italia. Dalla terza pagina a Internet 1925-2009*, Feltrinelli, Milano 2010.
- Eod., *Giorgio Bassani editore letterato*, Manni, Lecce 2011.
- Folena, Gianfranco, *Benedetto Croce e gli "Scrittori d'Italia"*, in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, secondo volume, Liviana, Padova, 1970, pp. 123-160.
- Frasca, Gabriele, *La scimmia di Dio. L'emozione della guerra medievale*, Costa&Nolan, Genova 1996.
- Id., *La lettera che muore. La "letteratura" nel reticolo medievale*, Meltemi, Roma 2004.
- Garin, Eugenio, *La Casa Editrice Laterza e mezzo secolo di cultura italiana*, in Id., *La cultura italiana tra '800 e '900. Studi e ricerche*, Laterza, Bari 1962.
- Id., *Intellettuali italiani del XX secolo*, Editori Riuniti, Roma 1974.
- Id., *Il mestiere di editore*, in *Catalogo generale delle edizioni Laterza 1978*, Laterza, Bari 1978.
- Id., *Editori italiani tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1991.
- Gleick, James, *The Information. A History. A Theory. A Flood*, Pantheon Books, New York 2011 (ed. it. *L'informazione. Una storia, una teoria, un diluvio*, traduzione di Virgionio B. Sala, Feltrinelli, Milano 2012).
- Goody, Jack, Watt, Ian, *The Consequences of Literacy*, "Comparative Studies in Society and History", V, 1962-1963.
- Goody, Jack, *The Interface between the Written and the Oral*, Cambridge University Press, Cambridge 1987 (ed. it. *Il suono e i segni: l'interfaccia tra scrittura e oralità*, il Saggiatore, Milano 1989).
- Id., *The Logic of Writing and the Organization of Society*, Cambridge University Press, Cambridge 1986 (ed. it. *La logica della scrittura e l'organizzazione della società*, Einaudi, Torino 1988).
- Grafton, Anthony, *The Footnote. A Curious History*, Faber, London 1997 (ed. it. *La nota a piè di pagina. Una storia curiosa*, Sylvestre Bonnard, Milano 2000).
- Havelock, Eric A., *Preface to Plato*, Harvard University Press, Cambridge Massachusettes 1963 (ed. it. *Cultura orale e società della scrittura. Da Omero a Platone*, Laterza, Roma-Bari 1995).
- Id., *The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences*, Princeton University Press, Princeton 1982.
- Id., *The Muse Learns to Write. Reflection on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, Yale University Press, New Haven 1986 (ed. it. *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, traduzione di Mario Carpitella, Laterza, Roma-Bari 1995).
- Febvre, Lucien, Martin, Henri-Jean, *L'apparition du livre*, avec le concours de Anne Basanoff, Éditions A. Michel, Paris 1958 (ed. it. *La nascita del libro*, a cura di Armando Petrucci, Laterza, Roma-Bari 1985).
- Innis, Harold A., *Empire and Communications*, Oxford University Press, Oxford 1950 (edizione rivista a cura di Mary Q. Innis, con una prefazione di Marshall McLuhan, University of Toronto Press, Toronto 1972; ed. it. *Impero e comunicazioni*, Meltemi, Roma 2001).
- Krauss, Rosalind, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of Post-Medium Condition*, Thames&Hudson, London 1999 (ed. it. *L'arte nell'era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio*, Postmedia, Milano 2005).
- Laterza, Vito, *Quale editore. Note di lavoro*, Laterza, Roma-Bari 2002.
- Maffei, Giorgio, *Munari. I libri*, Corraini, Mantova 2008.
- Id., Picciau, Maura (a cura di), *Il libro come opera d'arte. Avanguardie italiane del Novecento e panorama internazionale*, Corraini, Mantova 2008.
- Id., Tonini, Bruno (a cura di), *I libri di Ettore Sottsass*, Corraini, Mantova 2011.
- Magrelli, Valerio, *Il Sessantotto realizzato da Mediaset. Un Dialogo agli Inferi*, Einaudi, Torino 2011.
- Mangoni, Luisa, *Le riviste del Novecento*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, volume I, *Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino 1982.
- Ead., *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli Sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- Ead., *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Aragno, Torino 2002.
- Manguel, Alberto, *A History of Reading*, Viking, New York 1996 (ed. it. *Una storia della lettura*, traduzione di Gianni Guadalupi, Mondadori, Milano 1997).
- McKenzie, Donald F., *Bibliography and Sociology of Texts*, The British Library, London 1986 (ed. it. *Bibliografia e sociologia dei testi*, Sylvestre Bonnard, Milano 1999).

- Id., *What's Past is Prologue*, The Bibliographical Society Centenary Lecture 1991 (ed. it. *Il passato è il prologo. Due saggi di sociologia dei testi*, introduzione di Michael Suarez, Sylvestre Bonnard, Milano 2002).
- Id., *Stampatori della mente e altri saggi*, con un saggio introduttivo di Michael Suarez, Sylvestre Bonnard, Milano 2003.
- Id., *Di Shakespeare e Congreve*, con il saggio *Le eresie della bibliografia* di Robert Darnton, Sylvestre Bonnard 2004.
- McLuhan, Marshall, *The Interior Landscape. The Literary Criticism*, MacGraw-Hill, New York 1969.
- Id., *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*, Ginko Press, Berkeley 2000 (ed. or. 1951; ed. it. *La sposa meccanica. Il folklore dell'uomo industriale*, traduzione di Francesca Gorjup Valente, Carla Plevano Pezzini, SugarCo, Milano 1984).
- Id., *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto 1962 (ed. it. *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, traduzione a cura di Stefano Rizzi, Armando, Roma 1976).
- Id., *Understanding Media. The Extension of Man*, The Mit Press, Cambridge Massachusettes 1994 (ed. or. 1964; ed. it. *Gli strumenti del comunicare*, prefazione di Peppino Ortoleva, postfazione di Paola Pallavicini, traduzione di Ettore Capriolo, il Saggiatore, Milano 2008).
- Id., Fiore, Quentin, *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, Ginko Press, Berkeley 2000 (ed. or. 1967; ed. it. *Il medium è il massaggio. Un inventario di effetti*, traduzione di Nicola Locatelli, Corraini, Mantova 2011).
- Eod., *War and Peace in the Global Village*, Ginko Press, Berkeley 2000 (ed. or. 1968).
- McLuhan, Marshall, Watson, Wilfred, *From Cliché to Archetype*, Viking, New York 1970.
- McLuhan, Marshall, McLuhan, Eric, *Laws of Media. The New Science*, University of Toronto Press, Toronto 1988.
- Miconi, Andrea (a cura di), *Introduzione alla mediologia*, premessa di Alberto Abruzzese, luca sossella editore, Roma 2000.
- Mondadori, Alberto, *Lettere di una vita 1922-1975*, a cura e con un saggio introduttivo di Gian Carlo Ferretti, Mondadori, Milano 1996.
- Munari, Tommaso (a cura di), *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, Einaudi, Torino 2011.
- Nancy, Jean-Luc, *À l'écoute*, Éditions Galilée, Paris 2002 (ed. it. *All'ascolto*, a cura di Enrica Lisciani Petrini, Cortina, Milano 2004).
- Ong, Walter, *The Presence of the Word. Some prolegomena for Cultural and Religious History*, Yale University Press, New Haven-London 1967 (ed. it. *La presenza della parola*, il Mulino, Bologna 1970).
- Id., *Interfaces of the Word. Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*, Cornell University Press, Ithaca 1977 (ed. it. *Interfacce della parola*, introduzione all'edizione italiana di Renato Barilli, il Mulino, Bologna 1989).
- Id., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Methuen, London-New York 1982 (ed. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, il Mulino, Bologna 1986).
- Id., *Ramus method and the Decay of Dialogue. From the Art of Discourse to the Art of Reason*, Harvard University Pres, Cambridge Massachusettes-London 1983 (ed. or. 1958).
- Panetta, Maria, *Croce editore*, 2 voll., Bibliopolis, Napoli 2006.
- Patuzzi, Claudia, *Laterza*, Liguori, Napoli 1982.
- Pavese, Cesare, *Officina Einaudi. Lettere editoriali 1940-1950*, Einaudi, Torino 2008.
- Id., de Martino, Ernesto, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di Pietro Angelini, Bollati Boringhieri, Torino 1991.
- Petrucci, Armando (a cura di), *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento. Guida storica e critica*, Laterza, Roma-Bari 1979.
- Id., *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Einaudi, Torino 1986.
- Id. (a cura di), *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna*, Laterza, Roma-Bari 1989.
- Id., *Le scritture ultime. Ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*, Einaudi, Torino 1995.
- Quondam, Amedeo, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana, II, Produzione e consumo*, Einaudi, Torino 1983.
- Id. (a cura di), *Il libro a corte*, Bulzoni, Roma 1994.
- Ragone, Giovanni, *La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana (1845-1925)*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, volume II, *Produzione e consumo*, Einaudi, Torino 1983.
- Id., *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al postmoderno*, Einaudi, Torino 1999.
- Id. (a cura di), *L'editoria in Italia. Storia e scenari per il XXI secolo*, Liguori, Napoli 2005.
- Id., Abruzzese, Alberto (a cura di), *Letteratura fluida*, Liguori, Napoli 2007.
- Richardson, Brian, *Printing. Writers and Readers in Renaissance Italy*, The Press Syndacate – The University of Cambridge 1999 (ed. it. *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento*, Sylvestre Bonnard, Milano 2004).
- Roncaglia, Gino, *La quarta rivoluzione. Sei lezioni sul futuro del libro*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- Russo, Luigi, *Ricordo di Giovanni Laterza*, in "Belfagor", 2, 1947, pp. 599-605.
- Santoro, Marco, *Storia del libro italiano. Libro e società in Italia dal Quattrocento al nuovo millennio*, nuova edizione rivista e ampliata, Bibliografica, Milano 2008.
- Sereni, Vittorio, *Occasioni di lettura. Le relazioni editoriali inedite (1948-1958)*, a cura di Francesca D'Alessandro, Arago, Torino 2011.

Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris 1983 (ed. it. *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, il Mulino, Bologna 1984).

Id., *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, préface d'Yves Bonnefoy, Puf, Paris 1984.

Id., *La lettre et la voix. De la littérature médiévale*, Seuil, Paris 1987 (ed. it. *La lettera e la voce. Sulla "letteratura" medievale*, il Mulino, Bologna 1990).

Antologie

- Leopardi, Giacomo, *Crestomazia italiana. La prosa*, introduzione e note di Giulio Bollati, Einaudi, Torino 1968 (ed. or. Stella, Milano 1827).
- Id., *Crestomazia italiana. La poesia*, introduzione e note di Giuseppe Savoca, Einaudi, Torino 1968 (ed. or. Stella, Milano 1828).
- Poeti d'oggi (1900-1920)*, antologia compilata da Giovanni Papini e Pietro Pancrazi con notizie biografiche e bibliografiche, Vallecchi, Firenze 1920 (ristampa a cura e con introduzione di Alessandro Romanello, premessa di Franco Buffoni, Crocetti, Milano 1996).
- Scrittori nuovi. Antologia contemporanea italiana*, a cura di Enrico Falqui e Elio Vittorini, prefazione di Giovanni Battista Angioletti, Carabba, Lanciano 1930.
- Anceschi, Luciano, *Lirici nuovi*, Vallecchi, Firenze 1943.
- Id., Antonielli, Sergio, *Lirica del Novecento. Antologia di poesia italiana*, Vallecchi, Firenze 1953.
- Chiara, Piero, Erba, Luciano, *Quarta generazione. La giovane poesia (1945-1954)*, Magenta, Varese 1954.
- I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, con un saggio introduttivo e note a cura di Alfredo Giuliani, Rusconi e Paolazzi, Milano 1961.
- Poesia del Novecento*, a cura di Edoardo Sanguineti, Einaudi, Torino 1969.
- Berardinelli, Alfonso, Cordelli, Franco, *Il pubblico della poesia*, Lerici, Cosenza 1975.
- Fortini, Franco, *Poeti del Novecento*, Laterza, Bari 1977.
- Poeti italiani del Novecento*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 1978.
- La parola immemorata. I poeti nuovi 1976-1978*, a cura di Giancarlo Pontiggia e Enzo Di Mauro, Feltrinelli, Milano 1978.
- Poesia degli anni settanta*, introduzione, antologia e note ai testi di Antonio Porta, prefazione di Enzo Siciliano, Feltrinelli, Milano 1979.
- Poesia italiana del Novecento*, a cura di Ermanno Krumm e Tiziano Rossi, prefazione di Mario Luzi, Skira, Milano 1995.
- Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, a cura di Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi, Mondadori, Milano 1996.
- Nuovi poeti italiani contemporanei*, a cura di Roberto Galaverni, Guaraldi, Rimini 1996.
- Majorino, Giancarlo, *Poesie e realtà 1945-2000*, Marco Tropea Editore, Milano 2000.
- Il pensiero dominante. Poesia italiana 1970-2000*, antologia a cura di Franco Loi e Davide Rondoni, Garzanti, Milano 2001.
- Poesia del Novecento italiano. 1. Dalle avanguardie storiche alla seconda guerra mondiale; 2. Dal secondo dopoguerra a oggi*, a cura di Niva Lorenzini, Carocci, Roma 2002.
- Antologia della poesia italiana*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, *Novecento*, 2 voll., Einaudi, Torino 2003.
- Vitiello, Ciro, *Antologia della poesia italiana contemporanea (1980-2001)*, con la presentazione di Giulio Ferroni, Pironti, Napoli 2003.
- Berardinelli, Alfonso, Cordelli, Franco, *Il pubblico della poesia. Trent'anni dopo*, Castelveccchi, Roma 2004.
- Manacorda, Giorgio, *La poesia italiana oggi. Un'antologia critica*, Castelveccchi, Roma 2004.
- Bertoni, Alberto, *Trent'anni di Novecento. Libri italiani di poesia e dintorni 1971-2000*, Book, Bologna 2005.
- La poesia italiana dal 1960 a oggi*, a cura di Daniele Piccini, Bur, Milano 2005.
- Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di Enrico Testa, Einaudi, Torino 2005.
- Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli e Paolo Zublena, Luca Sossella editore, Roma 2005.
- Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, a cura di Andrea Acri, Carocci, Roma 2007.
- Poeti degli Anni Zero*, antologia a cura di Vincenzo Ostuni, "L'Illuminista", 30, X, 2010.
- Narratori degli Anni Zero*, antologia a cura di Andrea Cortellessa, prefazione di Walter Pedullà, "L'Illuminista", 31-32-33, XI, 2011.
- La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, a cura di Andrea Acri e Arnaldo Soldani, il Mulino, Bologna 2012.

Opere letterarie

- Alighieri, Dante, *La Divina Commedia, Le Rime, I versi della Vita Nuova e le canzoni del Convivio*, a cura di Cesare Garboli, Einaudi, Torino 1954.
- Id., *Vita nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Einaudi, Torino 1996.
- Id., *La divina commedia. Inferno*, a cura di Cesare Garboli, Einaudi, Torino 2004.
- Bassani, Giorgio, *Opere*, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Mondadori, Milano 1998.
- Id., *Lettere a Roberto Longhi*, "Paragone-Letteratura", 63-64-65, 2006, pp. 72-78.
- Id., *I promessi sposi: un esperimento*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Sellerio, Palermo 2007.
- Bataille, George, *Premiers écrits 1922-1940. Histoire de l'œil; L'anus solaire; Sacrifices; Articles*, présentation de Michel Foucault, Gallimard, Paris 1970.
- Id., *Storia dell'occhio*, prefazione di Alberto Moravia, Gremese, Roma 1980.
- Id., *Storia dell'occhio*, traduzione di Luca Tognoli, con illustrazioni di André Masson e Hans Bellmer e uno scritto di Roland Barthes, SE, Milano 2008.
- Id., *Storia dell'occhio*, edizione illustrata da Guido Crepax, ES, Milano 2011.
- Bene, Carmelo, *Sono apparso alla Madonna: vie d'(h)eros(es)*, Longanesi, Milano 1983.
- Id., *Il teatro senza spettacolo*, con interventi di Pierre Klossowski, Marsilio, Venezia 1990.
- Id., *Opere. Con l'autografia d'un ritratto*, Bompiani, Milano 1995.
- Id., *Vita di Carmelo Bene*, con Giancarlo Dotto, Bompiani, Milano 1998.
- Id., *Lectura Dantis*, un testo di 32 pagine e un cd audio di 46 minuti, luca sossella editore, Roma 2004.
- Id., *Pinocchio*, un testo di 22 pagine e 2 cd audio per 93 minuti, luca sossella editore, Roma 2005.
- Id., *Manfred. George G. Byron – Robert Schumann*, con testi di Giorgio Manganelli e Gilles Deleuze, un testo di 32 pagine e un cd audio di 75 minuti, luca sossella editore, Roma 2006.
- Id., *Voce dei Canti di Giacomo Leopardi*, luca sossella editore, Roma 2006.
- Id., Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni. Riccardo 3* di Carmelo Bene; *Un manifesto di meno* di Gilles Deleuze, Feltrinelli, Milano 1978.
- Boccaccio, Giovanni, *Decameron. Edizione diplomatico-interpretativa dell'autografo Hamilton 90*, a cura di Charles S. Singleton, The Johns Hopkins University Press, London-Baltimore 1974.
- Borges, Jorge Luis, *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio, 2 voll., Mondadori, Milano 1984.
- Calvino, Italo, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, 2 voll., Mondadori, Milano 1992.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes, 1605-2005, dirigida por Francisco Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas, estudio preliminar de Fernando Lázaro Carrete, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2004 (ed. it. *Don Chisciotte della Mancia*, a cura di Cesare Segre e Donatella Moro Pini, traduzione di Ferdinando Carlesi, Mondadori, Milano 2003).
- Cordelli, Franco, *Proprietà perduta*, Guanda, Milano 1983.
- De Lillo, Don, *White Noise*, Viking, New York 1985 (ed. it. *Rumore bianco*, traduzione di Mario Biondi, Einaudi, Torino 1999).
- Id., *Underworld*, Scribner, New York 1997 (ed. it. *Underworld*, traduzione di Delfina Vezzoli, Einaudi, Torino 1999).
- Delfini, Antonio, *I racconti*, Garzanti, Milano 1963.
- Id., *Diari 1927-1961*, a cura di Giovanna Delfini e Natalia Ginzburg, prefazione di Cesare Garboli, Einaudi, Torino 1982.
- Id., *Il ricordo della Basca*, Einaudi, Torino 1982.
- Id., *Poesie della fine del mondo e Poesie escluse*, a cura di Daniela Garbuglia, introduzione di Giorgio Agamben, Quodlibet, Macerata 1995.
- Id., *Manifesto per un partito Conservatore e Comunista e altri scritti*, a cura di Cesare Garboli, Garzanti, Milano 1997.
- Id., *Autore ignoto presenta. Racconti scelti e introdotti da Gianni Celati*, con un saggio di Irene Babboni, Einaudi, Torino 2008.
- Id., *Poesie della fine del mondo, del prima e del dopo*, a cura di Irene Babboni, prefazione di Marcello Fois, Einaudi, Torino 2013.
- Eliot, T. S., *Opere*, a cura di Roberto Sanesi, Bompiani, Milano 1986.
- Flaiano, Ennio, *Diario notturno*, Bompiani, Milano 1956.
- Id., *Un marziano a Roma*, Einaudi, Torino 1960.
- Id., *Le ombre bianche*, Rizzoli, Milano 1972.
- Id., *La solitudine del satiro*, Rizzoli, Milano 1974.
- Id., *Autobiografia del blu di Prussia*, scelta e cura di Cesare Garboli, Rizzoli, Milano 1974.
- Id., *Diario degli errori*, scelta e cura di Emma Giammattei, Rizzoli, Milano 1976.
- Flaubert, Gustave, *Bibliomania*, a cura di Ispano Roventi, Mobydick, Faenza 1998.
- Id., *Correspondance II (juillet 1851 - décembre 1858)*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Gallimard, Paris 1980.

- Id., *Correspondance IV (janvier 1869 - décembre 1875)*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Gallimard, Paris 1998.
- Id., *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Gallimard, Paris 2001.
- Frasca, Gabriele, *Lime*, Einaudi, Torino 1995.
- Id., *Rive*, Einaudi, Torino 2001.
- Id., *Prime. Poesie scelte 1977-2007*, luca sossella editore, Roma 2007.
- Id., *Dai cancelli d'acciaio. Romanzo*, luca sossella editore, Roma 2011.
- Id., *Rimi*, Einaudi, Torino 2013.
- Ginzburg, Natalia, *La famiglia Manzoni*, Einaudi, Torino 1983.
- Ead., *Opere*, raccolte e ordinate dall'autore, 2 voll., Mondadori, Milano 1986-1987.
- Ead., *Cinque romanzi brevi*, Einaudi, Torino 1993.
- Greenaway, Peter, *Prospero's Books. A film of Shakespeare's The Tempest*, Chatto & Windus, London 1991. Id., *Fear of drowning by numbers*, Dis Voir, Paris 1991 (ed. it. *Paura dei numeri. 100 pensieri sul cinema*, traduzione di Gina Maneri, Il Castoro, Milano 1996).
- Hawthorne, Nathaniel, *La Casa dei Sette Abbaini*, traduzione italiana di Francesca Montesperelli, in Id., *Opere scelte*, a cura di Vito Amoroso, Mondadori, Milano 1994.
- Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, edited by Jeri Johnson, Oxford University Press, Oxford 2000 (ed. or. 1917; ed. it. *Ritratto dell'artista da giovane*, introduzione di Mario Praz, cura e traduzione di Marina Emo Capodilista, Newton, Roma 1995).
- Id., *Ulysses. The 1922 text*, edited by Jeri Johnson, Oxford University Press, Oxford 1998 (ed. or. 1922; ed. it. *Ulisse*, unica traduzione integrale autorizzata di Giulio De Angelis, consulenti Glauco Cambon, Carlo Izzo, Giorgio Melchiori, introduzione di Giorgio Melchiori, Mondadori, Milano 2001; *Ulisse*, traduzione di Gianni Celati, Einaudi, Torino 2013).
- Id., *Finnegans Wake. The Restored Finnegans Wake*, edited by Danis Rose and John O'Hanlon, Penguin, London 2012 (ed. or. 1939).
- Kraus, Karl, *Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986 (ed. or. 1957; ed. it. *Gli ultimi giorni dell'umanità. Tragedia in cinque atti con prelude ed epilogo*, edizione italiana a cura di Ernesto Braun e Mario Carpitella, con un saggio di Roberto Calasso, Adelphi, Milano 1996).
- Id., *Sprüche und Widersprüche*, Suhrkamp, München 1973 (ed. it. *Detti e contraddetti*, a cura di Roberto Calasso, Adelphi, Milano 1972).
- La Capria, Raffaele, *Letteratura e salti mortali*, Mondadori, Milano 1991.
- Id., *Caro Goffredo. Dedicato a Goffredo Parise*, minimum fax, Roma 2005.
- Leopardi, Giacomo, *Opere inedite di Giacomo Leopardi*, a cura di Giuseppe Cugnoni, 2 voll., Max Niemeyer, Halle 1878.
- Id., *Opere*, a cura di Sergio e Raffaella Solmi, 2 voll., Ricciardi, Milano-Napoli 1966.
- Id., *Operette morali*, a cura di Giorgio Ficara, con un saggio di Andrea Zanzotto, Mondadori, Milano 1988.
- Id., *Zibaldone di pensieri*, scelta a cura di Anna Maria Moroni, saggi introduttivi di Sergio Solmi e Giuseppe De Robertis, 2 voll., Mondadori, Milano 2008.
- Mallarmé, Stéphane, *Œuvre complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, Paris 1998 (ed. it. *Poesie e prose*, introduzione e note di Valeria Ramacciotti, traduzioni di Adriano Guerrini e Valeria Ramacciotti, Garzanti, Milano 2005).
- Manganelli, Giorgio, *Hilarotragoedia*, Adelphi, Milano 1987 (ed. or. Feltrinelli, Milano 1964).
- Id., *Improvvisi per macchina da scrivere*, Leonardo, Milano 1989.
- Id., *Salons*, Adelphi, Milano 2000 (ed. or. Franco Maria Ricci, Milano 1986).
- Merimée, *Carmen e altri racconti*, traduzione di Sandro Penna, Einaudi, Torino 1986.
- Molière, *Tartufo*, prefazione e traduzione di Cesare Garboli, Einaudi, Torino 1974.
- Montaigne, Michel de, *Les essais*, édition établie par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, édition des Notes de lectures e des Sentences peintes établie par Alain Legros, Gallimard, Paris 2007 (ed. it. *Saggi*, a cura di Fausta Garavini, con un saggio di Sergio Solmi, Adelphi, Milano 1992).
- Montale, Eugenio, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Einaudi, Torino 1980.
- Id., *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1984.
- Id., *Il secondo mestiere*, a cura di Giorgio Zampa, volume I e II *Prose 1920-1979*, volume III *Arte, musica e società*, Mondadori, Milano 1996.
- Id., Penna, Sandro, *Lettere e minute 1932-1938*, introduzione di Elio Pecora, testo, apparato critico e postfazione di Roberto Deidier, Archinto, Milano 1995.
- Morante, Elsa, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Adelphi, Milano 1987.
- Ead., *Opere complete*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Mondadori, Milano 1990.

Moravia, Alberto, *Opere. Gli indifferenti; Le ambizioni sbagliate*, a cura di Geno Pampaloni, Bompiani, Milano 1967.

San Paolo, *Le lettere*, a cura di Carlo Carena, con uno scritto di Mario Luzi, Einaudi, Torino 1990.

Pascoli, Giovanni, *Il fanciullino*, a cura e con un saggio di Giorgio Agamben, Feltrinelli, Milano 1982.

Id., *Poesie e prose scelte*, progetto editoriale, introduzioni e commento di Cesare Garboli, Mondadori, Milano 2002.

Parise, Goffredo, *Opere*, a cura di Bruno Callegher e Mauro Portello, introduzione di Andrea Zanzotto, 2 voll., Mondadori, Milano 1987-1989.

Id., *L'odore del sangue*, a cura di Cesare Garboli e Giacomo Magrini, Rizzoli, Milano 1997.

Pasolini, Pier Paolo, *Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti*, a cura di Marco A. Bazzocchi, con un saggio di Marco A. Bazzocchi ed Ezio Raimondi, Einaudi, Torino 1993.

Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Piergiorgio Bellocchio; cronologia a cura di Nico Naldini, Mondadori, Milano 1999.

Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Cesare Segre; cronologia a cura di Nico Naldini, 2 voll., Mondadori, Milano 1999.

Id., *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di Walter Siti, saggio introduttivo di Fernando Bandini, cronologia a cura di Nico Naldini, Mondadori, Milano 2003.

Penna, Sandro, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 1970.

Id., *Poesie*, prefazione di Cesare Garboli, Garzanti, Milano 2000.

Id., *Il viaggiatore insonne*, edizione critica a cura di Roberto Deidier, presentazioni di Natalia Ginzburg e Giovanni Raboni, San Marco dei Giustiniani, Genova 2002.

Petrarca, Francesco, *Il codice degli abbozzi. Edizione e storia del manoscritto Vaticano latino 3196*, a cura di Laura Paolino, Ricciardi, Milano-Napoli 2010.

Petrolini, Ettore, *Teatro. I personaggi, romani de Roma, l'ottobrata, Nerone, miscellanea*, Garzanti, Milano 1971.

Id., *Opere*, 3 voll., Edizioni del Ruzzante, Venezia 1977.

Id., *Ti à piaciato?*, Editori del Grifo, Montepulciano 1992.

Id., *Modestia a parte...*, introduzione di Nicola Fano, L'Unità, Roma 1993.

Pizzuto, Antonio, *Paginette*, Lerici, Milano 1964.

Id., *Ultime e Penultime*, Lerici, Milano 1978.

Platone, *Fedro*, introduzione, traduzione e note di Roberto Velardi, testo greco a fronte, Rizzoli, Milano 2006.

Proust, Marcel, *Chroniques*, Gallimard, Paris 1927.

Id., *Giornate di lettura. Scritti critici e letterari*, a cura di Paolo Serini, Einaudi, Torino 1958.

Rosselli, Amelia, *Le poesie*, a cura di Emmanuela Tandello, prefazione di Giovanni Giudici, Garzanti, Milano 2004.

Ead., *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, con la collaborazione per gli apparati critici di Francesco Carbognin, Chiara Carpita, Silvia De March, Gabriella Palli Baroni, Emmanuela Tandello; saggio introduttivo di Emmanuela Tandello, Mondadori, Milano 2012.

Saba, Umberto, *La spada d'amore. Lettere scelte 1902-1957*, a cura di Aldo Marcovecchio; presentazione di Giovanni Giudici, Mondadori, Milano 1983.

Id., *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, introduzione di Mario Lavagetto, Mondadori, Milano 1988.

Id., *Lettere a Sandro Penna 1929-1940*, a cura di Roberto Deidier, Archinto, Milano 1997.

Id., *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, con un saggio introduttivo di Mario Lavagetto, Mondadori, Milano 2001.

Sazeau, Annemarie, *Shaman showman. Alighiero e Boetti*, con interventi di Jonathan Monk e Maurizio Cattelan; Greco, Emidio, *Niente da vedere niente da nascondere*, un film di sessanta minuti sull'opera di Alighiero Boetti e un testo di Stefano Chiodi, luca sossella editore, Roma 2006.

Sereni, Vittorio, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995.

Id., *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 2013.

Shakespeare, William, *Teatro completo di William Shakespeare*, volume III., *I drammi dialettici*, a cura di Giorgio Melchiori, Mondadori, Milano 1977.

Soldati, Mario, *Opere I. Racconti autobiografici*, a cura di Cesare Garboli, Rizzoli, Milano 1991.

Id., *Opere II. Romanzi brevi*, a cura di Cesare Garboli, Rizzoli, Milano 1992.

Id., *America primo amore*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Sellerio, Palermo 2003.

Id., *24 ore in uno studio cinematografico*, con una nota di Guido Davico Bonino, Sellerio, Palermo 2003.

Id., *La verità sul caso Motta*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Sellerio, Palermo 2004.

Id., *Fuga in Italia*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Sellerio, Palermo 2004.

Id., *I racconti del maresciallo*, con una nota di Ermanno Paccagnini, Sellerio, Palermo 2004.

Id., *La giacca verde*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Sellerio, Palermo 2005.

Id., *La finestra*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Sellerio, Palermo 2005.

Id., *Un viaggio a Lourdes*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Sellerio, Palermo 2006.

- Id., *Il padre degli orfani*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Sellerio, Palermo 2006.
- Id., *Cinematografo. Racconti, ritratti, poesie, polemiche*, a cura di Domenico Scarpa, Sellerio, Palermo 2006.
- Id., *Romanzi*, a cura e con un saggio introduttivo di Bruno Falchetto, Mondadori, Milano 2006.
- Id., *L'attore*, introduzione di Salvatore Silvano Nigro, nota al testo di Stefano Ghidinelli, Mondadori, Milano 2007.
- Id., *Romanzi brevi e racconti*, a cura e con un saggio introduttivo di Bruno Falchetto, Mondadori, Milano 2009.
- Id., *America e altri amori. Diari e scritti di viaggio*, a cura e con un saggio introduttivo di Bruno Falchetto, Mondadori, Milano 2011.
- Sterne, Laurence, *Un viaggio sentimentale*, traduzione e cura di Giancarlo Mazzacurati, 2 voll., Cronopio, Napoli 1991.
- Ungaretti, Giuseppe, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Mondadori, Milano 1969.
- Id., *Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Mondadori, Milano 1974.
- Id., *Viaggi e lezioni*, a cura di Paola Montefoschi, Mondadori, Milano 2000.
- Id., *Traduzioni poetiche*, a cura di Carlo Ossola e Giulia Radin, Mondadori, Milano 2010.
- Valéry, Paul, *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, Paris 1960.
- Id., *Mallarmé ed io*, a cura di Erica Durante, introduzione di Maria Teresa Giaveri e Aldo Trione, Ets, Pisa 1999.
- Wilde, Oscar, *Il critico come artista; L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, introduzione di Silvio Perrella, traduzione e cura di Alessandro Ceni, testo originale a fronte, Feltrinelli, Milano 1995.
- Zanzotto, Andrea, *Fantasie di avvicinamento*, Mondadori, Milano 1991.
- Id., *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Mondadori, Milano 1999.
- Id., *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Mondadori, Milano 2011.

Opere di Cesare Garboli

Per quanto riguarda gli scritti di Cesare Garboli sarebbe ridondante qualunque aggiunta a quanto si trova in Desideri, Laura, *Bibliografia di Cesare Garboli (1950-2005)*, nota introduttiva di Carlo Ginzburg, Edizioni della Normale, Pisa 2007. Tuttavia si citano qui le principali opere in volume e gli scritti maggiormente utilizzati nel corso della ricerca.

Où va la critique?, "Paragone-Letteratura", 238, 1969, pp. 120-123.

La stanza separata, Mondadori, Milano 1969.

All'amarezza e alla maturità. Diciotto poesie 1951-1971, "Almanacco dello Specchio", 2, febbraio 1973, pp. 173-187.

Molière. Saggi e traduzioni di Cesare Garboli, Einaudi, Torino 1976 (seconda edizione rivista e aumentata Einaudi, Torino 1982).

Penna Papers, Garzanti, Milano 1984.

Nove poesie lontane di Cesare Garboli per *Undici carte gialle* di Mario Marcucci, Pananti, Firenze 1988.

Scritti servili, Einaudi, Torino 1989.

Falbalas. Immagini del Novecento, Garzanti, Milano 1990.

Trenta poesia famigliari di Giovanni Pascoli, Einaudi, Torino 1990.

Manzoni, Matilde, *Journal*, a cura di Cesare Garboli, Adelphi, Milano 1992.

Berenson, Bernard, Longhi, Roberto, *Lettere e scartafacci 1912-1957*, a cura di Cesare Garboli e Cristina Montagnani, con un saggio di Giacomo Agosti, Adelphi, Milano 1993.

Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante, Adelphi, Milano 1995.

Penna, Montale e il desiderio, Mondadori, Milano 1996.

Anonimo del XVII secolo, *La famosa attrice*, a cura di Cesare Garboli, Adelphi, Milano 1997.

Un po' prima del piombo, prefazione di Ferdinando Tavani, Sansoni, Firenze 1998.

Ricordi tristi e civili, Einaudi, Torino 2001.

Pianura proibita, Adelphi, Milano 2002.

Storie di seduzione, Einaudi, Torino 2005.

Il "Dom Juan" di Molière, con una nota e una bibliografia di Laura Desideri, Adelphi, Milano 2005.

Cognitivismo e scienze della mente

- Bartlett, Frederic, *Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge University Press, Cambridge 1932.
- Bernini, Marco, Caracciolo, Marco, *Letteratura e scienze cognitive*, Carocci, Roma 2013.
- Bruner, Jerome, *The Narrative Construction of Reality*, "Critical Inquiry", 18, 1991, pp. 1-21.
- Id., *Life as Narrative*, "Social Research", 54, 2004, pp. 11-32.
- Casadei, Alberto, *Poesia e ispirazione*, luca sossella editore, Roma 2009.
- Id., *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Bruno Mondadori, Milano 2011.
- Id. (a cura di), *Letteratura e scienze cognitive: teorie e analisi*, con la collaborazione di Sara Boezio, Ida Campeggiani e Veronica Ribechini, "Italianistica", 40, 3, settembre/dicembre 2011.
- Clark, Andy, Chalmers, David J., *The Extended Mind*, "Analysis", 58, I, 1998, pp. 7-19.
- Clark, Andy, *Being There. Putting Brain, Body, and World Together Again*, The Mit Press, Cambridge Massachusetts 1998.
- Id., *Supersizing the Mind. Embodiment, Action, and Cognitive Extension*, Oxford University Press, Oxford-New York 2010.
- Id., *Intrinsic Content, Active Memory, and the Extended Mind*, "Analysis", 65, I, 2005, pp. 1-11.
- Damasio, Antonio, *Descartes' Error. Emotion, Reason and The Humain Brain*, Putnam, New York 1994 (ed. it. *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi, Milano 1995).
- Id., *The Feeling of what Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, Heinemann, London 2000.
- Dixon, Peter, Bortolussi, Marisa, *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Eod., *Methods and Evidence in Psychonarratology and the Theory of the Narrator. Reply to Diengott*, "Narrative", 12, 3, 2004, pp. 317-325.
- Herman, David, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, University of Nebraska Press, Lincoln-London 2002.
- Id., *Stories as a Tool for Thinking*, in *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, edited by David Herman, Csl Publications, Stanford 2003.
- Id., *Narrative Theory and the Intentional Stance*, "Partial Answers", 6, 2, 2008, pp. 233-260.
- Hutto, Daniel D., *Folk Psychological Narratives. The Sociocultural Basis of Understanding Reasons*, The Mit Press, Cambridge Massachusetts 2008.
- Id. (edited by), *Narrative and Understanding Persons*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- Iacoboni, Marco, *I neuroni a specchio. Come capiamo ciò che fanno gli altri*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.
- Jahn, Manfred, *Windows of Focalization. Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept*, "Style", 30, 2, 1996, pp. 241-267.
- Id., *Frames, Preferences, and the Reading of Third Person Narratives*, "Poetics Today", 18, 4, 1997, pp. 441-468. Id., *More Aspects of Focalization. Refinements and Applications*, "Graat", 21, 1999, pp. 85-110.
- Lakoff, George, Johnson, Mark, *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1980.
- Eod., *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York 1999.
- Menary, Richard, *Writing as Thinking*, "Language Sciences", 29, 5, 2007, pp. 621-632.
- Id., *Embodied Narratives*, "Journal of Consciousness Studies", 15, 6, 2008, pp. 63-84.
- Id. (edited by), *The Extended Mind*, The Mit Press, Cambridge Massachusetts 2010.
- Minsky, Marvin, *A Framework for Representing Knowledge*, in *The Psychology of Computer Vision*, McGraw-Hill, New York 1975, pp. 211-277.
- Pizzo Russo, Lucia, *So quel che senti. Neuroni specchio, arte ed empatia*, Ets, Pisa 2009.
- Rizzato, Matteo, Donelli, Davide, *Io sono il tuo specchio. Neuroni specchio ed empatia*, Amrita, Torino 2011.
- Rizzolatti, Giacomo, Sinigaglia, Corrado, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Cortina, Milano 2006.
- Ryan, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1991.
- Ead., *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interaction in Literature and Electronic Media*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 2001.
- Ead., *Space*, in *Handbook of Narratology*, edited by Peter Hühn, de Gruyter, Berlin 2009.
- Semino, Elena, Culpeper, Jonathan (edited by), *Cognitive Stylistics. Language and Cognition in Text Analysis*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 2002.
- Stockwell, Peter, *Cognitive Poetics. An introduction*, Routledge, London-New York 2002.
- Tapiero, Isabelle, *Situation Models and Levels of Coherence. Toward a Definition of Comprehension*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah 2007.
- Turner, Mark, *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*, Oxford University Press, Oxford-New York 1996.

Ringraziamenti

Grazie al professor Alberto Casadei: senza la sua competenza, la sua disponibilità e la sua attenzione questo lavoro, letteralmente, non sarebbe leggibile. Grazie alla professoressa Lina Bolzoni, per la sua supervisione attenta, per il significato del suo insegnamento, per la qualità della sua presenza. Grazie a Gabriele Frasca, che con i suoi scritti e i suoi consigli ha rappresentato per la mia ricerca “una voce nel buio”. Grazie a Fabio Camilletti, tra i primi lettori e primo acutissimo critico. Grazie a Fabrizio Bondi, per le conversazioni e le idee rilasciate in creative commons. Grazie a tutti i ricercatori del laboratorio Ctl della Scuola Normale Superiore, che hanno accompagnato la fase di incubazione di questo lavoro. Grazie a chi ha letto e discusso con me alcune parti del testo: Paolo Godani, Tiziana Paladini, Matteo Pelliti, Dario Rossi, Luca Sossella, Simone Ticciati. Grazie a Valentina, Andrea, Giulio e ai ragazzi de Il Bureau, a Paolo e a tutti i frequentatori della BottegArt, a Giulia e ai lettori del Teatro Sant’Andrea, che mi hanno aiutato a percorrere vitali digressioni. Grazie a tutti coloro che hanno incrociato la mia strada in questi ultimi anni. Grazie in particolare a chi ha reso possibile il mio cammino: Elisabetta, Angelo, e tutta la mia famiglia. E grazie a te, che non vuoi essere nominata.