

MARIO DOMENICHELLI, MARCO MARCHI,
PAOLO ORVIETO, GIUSEPPE PANELLA,
ALEJANDRO PATAT, ROSELLA PRISTERÀ.

LE IDENTITÀ DELLA PAROLA CRITICA

La critica letteraria tra crisi e prospettive possibili.

A cura di
DOMENICO MUSCÒ



Ringraziamenti

L'Associazione Culturale “**la collina**” (Siena) ringrazia i relatori che hanno partecipato alla Conferenza pubblica *Le identità della Parola critica. La critica letteraria tra crisi e prospettive possibili* (Siena, 5 aprile 2017), nonché gli autori per aver elaborato le relazioni sui rispettivi argomenti.

Immagini nell'eBook:

- In *Prima di copertina*: Figura dell'Allegoria della *Sapienza*, in: Cesare Ripa, *Iconologia* (Roma, 1603, 2° ed.), a cura di Piero Buscaroli, TEA Arte, Milano, Gennaio 1992, 1° ed., p. 392.

- Nell'*Impaginato*: 10 figure, di cui 5 foto (quelle riguardanti i relatori della Conferenza) sono di proprietà dell'Associazione “**la collina**”, mentre le altre 5 foto (relative alle opere d'arte) sono state fornite dall'autore del testo che le ospita: Mario Domenichelli.

Scheda per la catalogazione e/o la citazione dell'eBook

AA.VV., *Le identità della Parola critica. La critica letteraria tra crisi e prospettive possibili* (Atti della Conferenza pubblica, Siena, 5 aprile 2017), a cura di Domenico Muscò, Associazione Culturale “**la collina**”, Siena, Novembre 2017, 1° Edizione digitale, 164 pp., formato:13x19 cm; eBook in PDF pubblicato sul sito web “www.sienanatura.net”.

© Copyright by Associazione Culturale “la collina”

Prima Edizione dell'eBook, Siena, Novembre 2017 – Italia

L'edizione digitale (in PDF) dell'eBook è pubblicata sul sito web “www.sienanatura.net”.

I diritti d'autore dell'eBook sono riservati in tutti i Paesi.

Quest'opera è consultabile solo in formato digitale (in PDF).

È vietata la riproduzione cartacea e la pubblicazione digitale su altri siti Web senza la preventiva autorizzazione, in forma scritta, fornita dall'Associazione culturale “**la collina**” (Siena), che è la titolare unica del Copyright del presente eBook.

Il **progetto grafico** del presente eBook e il logo dell'Associazione culturale “**la collina**” sono protetti dal diritto d'autore e dalle leggi sulla tutela del marchio e non possono essere utilizzati da terzi.

© **Copyright** del Progetto grafico di copertina dell'eBook: Domenico Muscò.

Revisione, editing e impaginazione dei testi sono a cura di Domenico Muscò.

Associazione Culturale “la collina” (Siena)

Sito web: www.sienanatura.net, E-mail: la_collina@yahoo.it - Tel. mobile: 338/1198675.

SOMMARIO

Introduzione

La pluralità del Cielo critico

di Domenico Muscò p. 5

I. Dante, Petrarca e il Rinascimento di De Sanctis sono sempre attuali?

di Paolo Orvieto “ 37

II. Roland Barthes e l'ultima sfida della critica

di Alejandro Patat “ 51

III. Il critico militante tra ricerca e scrittura letteraria.

Todorov, Barthes, Bigongiari

di Giuseppe Panella “ 61

IV. I temi e il tempo

di Mario Domenichelli “ 83

V. Federigo Tozzi nell'opera critica di Luigi Baldacci

di Marco Marchi “ 101

VI. Riflessioni sugli stili della scrittura digitale su internet

di Rosella Pristerà “ 117

APPENDICE

Cenni di bibliografia sulla critica tematica e la crisi della critica

di Domenico Muscò “ 127

Notizie sugli autori “ 155

Catalogo editoriale dell'Associazione Culturale “**la collina**” “ 161

Introduzione

LA PLURALITÀ DEL CIELO CRITICO

di **Domenico Muscò**

«Il cielo si narra; o piuttosto, passando al di sopra del linguaggio, la scrittura è l'idioma puro dei cieli» (Roland Barthes)¹.

«il critico, al pari dello scrittore, non ha mai l'ultima parola. Anzi, proprio in questo mutismo finale che forma la loro comune condizione si svela la vera identità del critico: il critico è uno scrittore» (R. Barthes)².

«il romanzo è sempre l'orizzonte del critico: il critico è *colui che sta per scrivere*, e, simile al Narratore proustiano, riempie quest'attesa con un'opera *in sovrappiù*» (R. Barthes)³.

«Il critico è uno scrittore, ma uno scrittore in sospenso; come lo scrittore egli vorrebbe che, più che a quanto scrive, si credesse alla sua decisione di scriverlo» (R. Barthes)⁴.

1. La Conferenza pubblica *Le identità della Parola critica*⁵ ha promosso una visione plurale⁶ dell'atto critico⁷ con la proposta di alcune

¹ Roland Barthes, *Astronomia*, in: *Variazioni sulla scrittura*, Einaudi Editore, Torino, 1999, p. 40.

² R. Barthes, *Prefazione* (Dicembre 1963) a *Saggi critici*, trad. it. Lidia Lonzi, Einaudi Editore, Torino, Gennaio 1966 (299 pp.), pp. XIII-XIV.

³ R. Barthes, *Prefazione* (Dicembre 1963) a *Saggi critici*, cit., p. XXII.

⁴ R. Barthes, *Prefazione* (Dicembre 1963) a *Saggi critici*, cit., p. XXII.

⁵ La Conferenza *Le identità della Parola critica. La critica letteraria tra crisi e prospettive possibili* si è svolta a Siena, mercoledì 5 aprile 2017, presso la sede e con il Patrocinio dell'Università per Stranieri di Siena.

⁶ Il termine *Plurale* (e, naturalmente, anche quello di *Pluralità*) svolge un ruolo chiave all'interno del mio discorso *metacritico*, ossia *Plurale* assume il senso di catalizzatore semantico fra termini antinomici, tra cui corre una differenza sinergica e si sviluppa una collaborazione di simbiosi intertestuale, per esempio: *diversità* e *differenza* non implicano

riflessioni sull'attività di critica letteraria e sui cambiamenti di *identità* della *Parola critica* derivanti dall'obsolescenza della *Scrittura* tradizionale (di tipo statico), un processo ineludibile a seguito della *rivoluzione digitale* in corso⁸, che ha molto cambiato il contesto socio-culturale novecentesco con i *nuovi valori del web*⁹, il cui corollario è la *fine del postmoderno* con l'avvento della globalizzazione (sia economica che culturale), di cui uno

ambiguità e *divisione*, oppure *alterità* e *molteplicità* sviluppano relazioni di *articolata particolarità* e di *neutra arbitrarietà*, cioè si tratta di diadi che costituiscono il senso *circolare* del segno *Plurale*: tra parole opposte si stabilisce un'analogia semantica che d'acchito non si vede, cioè è necessario porsi sul piano dell'*intuizione sinestetica* affinché l'opposizione degli elementi contrari evolva dialetticamente il contrasto in *segni plurali* basati su equilibri maturi e condivisi.

⁷ Si tratta di un concetto vicino alla «pluralizzazione della critica» di R. Barthes, che ha espresso nella *Premessa* al suo libro *S/Z*, dove afferma al terzo e ultimo capoverso: «*Spero in tal modo di collaborare, en passant (come si conviene ad ogni scrittura), alla pluralizzazione della critica, all'analisi strutturale del racconto, alla scienza del testo, ad incrinare il sapere dissertativo*» (R. Barthes, *S/Z. Una lettura di «Sarrasine» di Balzac* [1970], trad. it. di L. Lonzi, Einaudi Editore, Torino, Febbraio 1981, 251 pp., p. 5).

⁸ Si tratta di un evento di portata superiore a quello avvenuto con l'invenzione della stampa nel 1450 da parte di Johann Gensfleisch, detto Gutenberg.

⁹ I nuovi *valori* (positivi e negativi) della *società digitale* sono tanti, tra cui ricordo qualcuno come esempio: la *mimesis* della singolarità sociale e il rapporto diretto dell'individuo (la rappresentazione pubblica del soggettivo e la crisi delle mediazioni di strutture sociali e ruoli professionali quali: scuola, università, critici, giornalisti, intellettuali, docenti, etc.), la presenza immanente (il protagonismo iperbolico, la comunicazione auto-rappresentativa, la corallità virtuale dei *followers*, etc.), la velocità relazionale (il contatto permanente fra le persone tramite la connessione alla rete internet), il tempo/spazio zero (l'annullamento digitale delle distanze geografiche e temporali), l'“immediatismo” e l'ubiquità (la veloce immediatezza e la costante presenza a-spaziale), l'esaltazione dell'oralità e della visualità del *public speaker* (l'attualità della voce come mezzo privilegiato di comunicazione e dialogo tra diversi linguaggi culturali, sociali, politici e scientifici), la mobilità e la flessibilità (la vita ridotta a precarietà, incertezza e marginalità), la produttività *liquida* (il ritmo ubiquo del lavoro come dimensione costante della vita), etc. Inoltre, l'epoca dell'infosfera ha posto nuove frontiere sul piano dei diritti umani (lo spaccio delle false notizie, le truffe economico-finanziarie, il cyberbullismo tra i giovani, etc.), nonché la necessità di gestire delle grandi quantità di dati sulle persone, sull'offerta di servizi e prodotti, etc., ha creato nuovi territori di intervento legislativo (come, per esempio, la determinazione fiscale sul commercio elettronico), che richiedono nuovi assetti di legittimità, in quanto hanno provocato problemi giuridici inediti.

dei segni è proprio l’arrivo dell’*Altro* nella *Casa del mondo occidentale*¹⁰. Quindi, la necessaria dilatazione del significato della parola *Comunità* con l’affermarsi di una società multi-culturale e multi-etnica e, di conseguenza, l’emergere di una società con un’*identità plurale*, che non può non fondarsi sull’*Universale umano* in quanto unica *Costante* invariante possibile, non solo nel mondo letterario ma anche in tutti gli altri settori disciplinari ed *esistenziali*.



Figura 1. Relazione introduttiva di **Domenico Muscò** (sulla sinistra); Conferenza pubblica “**Le identità della Parola critica**” (Siena, 5 aprile 2017). Sulla destra: Paolo Orvieto. Foto: Archivio Associazione Culturale “**la collina**”.

La Conferenza *Le identità della Parola critica*, in particolare, ha proposto un approccio interdisciplinare tra la critica letteraria e la *Parola creativa*; infatti, l’esegesi della *Parola critica* procede secondo una linea costellata da molteplici incroci, ossia il *processo critico* compie un *cammino dialettico* con l’interlocutrice *Creatività* attraverso l’azione metodologica di analisi/riflessione, commento/descrizione, intuizione/interpretazione e valutazione/giudizio¹¹ dell’*opera letteraria*¹².

¹⁰ Infatti, negli ultimi anni, sono stati pubblicati molti libri sul tema dello *Straniero* come figura dell’*Altro*, che sono indice della nostra presa d’atto della presenza di tale figura nell’Occidente.

¹¹ In tal senso concordo nel dire che «È giusto considerare punto di arrivo della critica il giudizio di valore, purché si tenga presente che un valore è tale solo in rapporto con i paradigmi epocali o personali» (Cesare Segre, *Una crisi anomala*, in: *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria*, Einaudi Editore, Torino, Settembre 1993, 317 pp., Cap. I., p. 139).

La *scrittura critica*, dunque, si palesa come un’analisi conoscitiva/denotativa dei caratteri e valori dei *Territori della letteratura*, perciò l’atto ermeneutico costituisce un processo fenomenologico che conduce alla comprensione delle *verità* della *Parola creativa*, ossia la *Parola critica* indaga, coordina e orienta i *Valori letterari* che fondano le diversità creative, nonché, in maniera speculare, la *creatività* sviluppa e rafforza la pluralità delle *identità critiche*¹³, che esemplificano la *natura olistica* dell’atto ermeneutico.

¹² Per un approfondimento sui termini *costanti* della critica si veda: Aa.Vv., *Il testo letterario. Istruzioni per l’uso*, a cura di Mario Lavagetto, Editori Laterza, Roma-Bari, Marzo 2004, 314 pp.; questo libro propone un *percorso plurale* sui modi di fare critica attraverso l’esempio analitico di 10 *parole chiave* (ma potrebbero essere molte di più) che caratterizzano il campo ermeneutico, ossia: Costituire, Commentare, Spiegare, Storizzare, Leggere, Tradurre, Formalizzare, Analizzare, Decostruire, Interpretare; attraverso questi termini, dunque, si fornisce un quadro storico e teorico delle frontiere e dei problemi della critica, nonché il libro propone indicazioni su potenziali *nuove vie critiche*.

¹³ Come è noto, la *Critica* è articolata in tre grandi generi: la Teoria, il Saggio e la Storiografia letteraria, che la riflessione umana, nel corso della Storia culturale, ha declinato in molteplici teorie e metodi critici, per esempio: la critica *Romantica*, *Impressionistica*, *Estetica*, *Idealistica*, *Stilistica*, *Formalista* (il formalismo russo è distinto in due fasi: una a carattere strutturalista e l’altra semiologica), *Strutturalistica* (il formalismo occidentale), *Semiologica* e *Semantica*, *Testuale* (Varianti, Genetica, Funzionale), *Ideologica* (il materialismo marxista della storia e gli “studi sociali” della Scuola di Francoforte), *Realista*, *Linguistica* (storica, testuale, pragmatica), *Filologica* (Romanza e Italiana), *Decostruzionista*, *Sociologica*, *Psicoanalitica*, *Ermeneutica*, critica *Reader-oriented*, *Teoria ed estetica della ricezione* (la Scuola di Costanza), *Culturologia*, *Critica di confine* (Michail Bachtin), *Nouvelle critique* francese, Critica anglosassone (*New criticism* americano, Critica mitico-archetipa e antropologica, Relativismo, etc.), Interpretazione “globale” dei testi (Metrica, Retorica, Tematica, Plurilinguismo), *Critica militante*, etc. Una *pluralità* di tendenze e metodologie che rende difficile la classificazione dell’attività critica, per questo motivo Cesare Segre (in un suo saggio pubblicato nel 1998) ha scelto di escludere dal suo *discorso meta-critico* quattro modalità di fare critica, che ha denominato creando delle *equivalenze* tra la figura del critico e quattro tipi di animali, ossia: il critico cuculo, il critico pavone, il critico camaleonte e il critico farfalla (Cfr. C. Segre, *Critica e testualità*, in: *Ritorno alla critica*, Einaudi Editore, Torino, Marzo 2001, 278 pp., Cap. II.1, p. 89), perciò Segre ha optato di occuparsi di una quinta forma di critica, cioè la «critica che descrive, storicizza e valuta l’opera letteraria», poiché «Il testo è tutto il nostro bene; nessuna nostra escogitazione per quanto brillante o suggestiva può valere e significare più del testo nella sua maestà. Questa maestà coincide

2. In tale contesto si inseriscono i testi di questo *eBook*, che presenta alcuni esempi delle diverse identità che la *Parola critica* ha assunto nel corso dell’Otto-Novecento dello scorso millennio: dalla *storiografia critica* ai nuovi territori della *saggistica e narrazione digitale*, quest’ultima caratterizzata da continue trasformazioni che stanno modificando la nostra percezione della *Parola* in un *elemento visivo dinamico*. In particolare, l’*eBook* pone l’attenzione: sulla critica storico-civile¹⁴ e la storiografia rinascimentale di Francesco De Sanctis (di cui il 28 marzo 2017 è ricorso il bi-centenario della nascita¹⁵), sull’ultima proposta critica del semiologo

con la verità, che è nostro dovere perseguire con impegno, nel testo e ovunque. Potrebbe essere questo il primo comandamento in una specie di giuramento di Ippocrate dei critici letterari» (C. Segre, *Critica e testualità*, in: *Ritorno alla critica*, cit., Cap. II.1, rispettivamente p. 89 e p. 99). Per un approfondimento sulla storia delle teorie critiche si vedano: Paolo Orvieto, *Teorie letterarie e metodologie critiche* (La Nuova Italia Editrice, Firenze, Ottobre 1981, 179 pp.); Ezio Raimondi, *Tecniche della critica letteraria* (Einaudi Editore, Torino, [1967] 1983); Costanzo Di Girolamo, Alfonso Berardinelli, Franco Brioschi, *La ragione critica. Prospettive nello studio della letteratura* (Einaudi Editore, Torino, 1986, 140 pp.); Francesco Muzzioli, *Le teorie della critica letteraria* (La Nuova Italia Scientifica, Roma, Novembre 1994, 209 pp.); Enza Biagini, Augusta Brettoni, P. Orvieto, *Teorie critiche del Novecento* (Carocci Editore, Roma, [2001], 2013); nonché l’importante storia della critica di René Wellek, *Storia della critica moderna* [1955] (Il Mulino, Bologna, 1961-69, 6 volumi) e i due volumi collettivi: Aa.Vv., *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* [Paris, 1965], Prefazione di Roman Jakobson, a cura di Tzvetan Todorov, trad. it. a cura di Gianluigi Bravo, Einaudi Editore, Torino, Ottobre 1968, 350 pp., ed: Aa.Vv., *La critica letteraria dal Due al Novecento* (a cura di P. Orvieto, Edizioni Salerno, Roma, 2003). Mentre, per un approfondimento su alcuni *nodi teorici e figure di critici letterari*, si vedano i due recenti libri di Enza Biagini: *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici* (Firenze University Press, Firenze, 2016, 222 pp.) e *L’interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura* (Firenze University Press, Firenze, 2016, 227 pp.).

¹⁴ Un altro approccio di critica storica si trova, per esempio, in Charles-Augustin Sainte-Beuve, che l’ha esemplificata nel suo complesso lavoro dei *Ritratti critici* (Prefazione di Anna Maria Scaiola, trad. it. di Luigi Diemoz, Lucarini Editore, Roma, Gennaio 1988, 268 pp.), realizzati nel periodo 1851-62 e 1863-70 con le *Conversazioni del lunedì*, in cui ha studiato ogni autore col metodo della “storia naturale”, cioè ha esaminato la psicologia dell’autore inquadrandolo nella sua epoca storica.

¹⁵ Francesco De Sanctis è nato a Morra Irpina (Avellino) il 28 marzo 1817 e morto a Napoli il 29 dicembre 1883. A proposito di ricorrenze, è opportuno notare che il 2017 è

Roland Barthes, sulla critica militante di tre critici-scrittori del Novecento (Tzvetan Todorov, R. Barthes e Piero Bigongiari), sulla critica tematica e le costanti/varianti del rapporto fra i temi e il tempo, sul modernismo di Federigo Tozzi e il metodo critico *realista* di Luigi Baldacci, nonché sui nuovi stili di scrittura digitale che si sono affermati sulle pagine web di *Internet*.

Perciò, di seguito, si propone un quadro sintetico dei saggi presentati in questo *eBook* per orientare la lettura e agevolare la visione d’insieme del percorso meta-critico proposto quale segno dell’*identità plurale* della personalità della *Critica*. Il primo saggio critico che incontriamo è quello su *Dante, Petrarca e il Rinascimento di De Sanctis sono sempre attuali?*¹⁶ di Paolo Orvieto, che ricerca la risposta alla domanda del titolo, un *input* che consente a Orvieto di indagare e analizzare la visione storiografica che il padre della critica letteraria italiana (una critica di carattere pedagogico), Francesco De Sanctis¹⁷, ha proposto sull’epoca rinascimentale (e, di riflesso, anche su quella risorgimentale), comparandole, in conclusione del saggio, con le categorie di *moderno* e *postmoderno* secondo le definizioni per metafore proposte dal sociologo polacco Zygmunt Bauman. In particolare, Orvieto compie un percorso storiografico in cui ricostruisce le analisi e interpretazioni che De Sanctis ha fatto sui letterati del

l’anno dei 70 anni dalla pubblicazione di un importante libro nella storia della critica: l’*Anatomia della critica* di Northrop Frye (tit. orig. *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, 1957; trad. it. di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Einaudi Editore, Torino, Marzo 1969, 484 pp.); nonché nel 2016 sono ricorsi i 70 anni di *Mimesis*. *Il realismo nella letteratura occidentale* di Eric Auerbach (tit. orig. *Mimesis*, 1956; trad. it. di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Einaudi Editore, Torino, Ottobre 1964, 2 Voll.).

¹⁶ Il titolo originario della relazione pronunciata da P. Orvieto è: *Il Rinascimento di Francesco De Sanctis è sempre attuale?*, che per la pubblicazione in questa sede è stato modificato dall’autore in: *Dante, Petrarca e il Rinascimento di De Sanctis sono sempre attuali?* Si tratta di un titolo dal tono barthesiano, poiché usa l’auto-domanda come strumento di indagine critica.

¹⁷ P. Orvieto, su Francesco De Sanctis, ha pubblicato la monografia *De Sanctis* (Edizioni Salerno, Roma, 2015) e il saggio *De Sanctis politico: gli anni preunitari (1848-1860)* («Rivista di Letteratura Italiana», XXXV, n. 1, 2017), nonché ha curato (insieme a E. Biagini e Sandro Piazzesi) il recente lavoro collettivo: Aa.Vv., *Francesco De Sanctis 1817-2017*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, 2017.

Rinascimento italiano, focalizzandosi sulla coppia antitetica di Dante e Petrarca, di cui è palese la naturale simpatia di De Sanctis per Dante, poiché lo sente simile a sé per la passione profusa nel campo letterario e socio-politico, e, per naturale conseguenza, De Sanctis esprime antipatia contro Petrarca, perché lo considera il capofila dei letterati rinascimentali che hanno vissuto senza *ideale* e distaccati dal *popolo*, perciò la stroncatura desanctisiana di Petrarca è *totale*. Un’antitesi autoriale che trova conferma anche nei loro linguaggi, poiché, da un lato, Dante manifesta il suo carattere aperto nel plurilinguismo e nella pluralità lessicale, e, dall’altro lato, Petrarca si esprime col *monolinguismo* (una bipartizione che è stata indicata anche da Gianfranco Contini), cioè con una lingua a *sensu unico*, tipica dell’uomo egoista; perciò De Sanctis ha proposto Dante come poeta esemplare per la sua poesia e per la sua statura umana, e Petrarca come poeta campione del *vuoto estetismo*; perciò dal percorso critico di Orvieto emerge un De Sanctis come teorico dell’*uomo ideale*.

Dunque, il saggio di Orvieto propone un indirizzo storiografico che lo ha condotto a rispondere che De Sanctis è «attualissimo»¹⁸: una risposta che ha permesso a Orvieto di fare un collegamento comparativo con la visione dell’uomo di Bauman, il quale ha distinto l’uomo della modernità come «pellegrino» (che vive in un mondo ordinato e sicuro) dall’uomo della postmodernità come «*flâneur*» (che abita un mondo senza progetti e certezze); cioè Orvieto ha visto che nei due tipi di *uomo* (il *pellegrino-solido* e il *flâneur-liquido*) vi sono, dal lato della modernità, le reincarnazioni di De Sanctis e Dante, e, dall’altro lato del postmoderno, insistono le figure di Petrarca, Boccaccio e Guicciardini, caratterizzati, come l’*uomo liquido* di Bauman, dall’incapacità morale e politica. Quindi, per evitare in futuro le passate follie delle metodologie critiche¹⁹, Orvieto invita a riprenderci De Sanctis, in quanto è un «approvvigionatore di

¹⁸ P. Orvieto, *Dante, Petrarca e il Rinascimento di De Sanctis sono sempre attuali?*, infra, p. 44.

¹⁹ In specifico, P. Orvieto si riferisce alla narratologia di Claude Bremond, A. J. Greimas, Tzvetan Todorov e alle ipertrofie linguistiche di Umberto Eco, R. Barthes, Julia Kristeva, Gérard Genette, D’Arco Silvio Avalle, etc., che non sono comprensibili all’uomo comune (Cfr. P. Orvieto, *Dante, Petrarca e il Rinascimento di De Sanctis sono sempre attuali?*, infra, pp. 47-8).

beni»²⁰ della modernità, che può «funzionare anche da antidoto alle degenerazioni epistemologiche della stessa modernità»²¹, in cui la critica tendeva sempre più per il comune lettore (come nel Rinascimento) verso l’esiziale «divorzio intellettuale/popolo»²².

Il saggio critico successivo è dedicato a *Roland Barthes e l’ultima sfida della critica*²³ di Alejandro Patat, in cui si sofferma sulla critica in *progress* che Roland Barthes²⁴ stava sviluppando nella fase finale della sua vita, cioè negli anni di insegnamento alla cattedra di *Semiologia letteraria* presso il Collège de France²⁵. Patat analizza il discorso che Barthes ha

²⁰ P. Orvieto, *Dante, Petrarca e il Rinascimento di De Sanctis sono sempre attuali?*, infra, p. 47.

²¹ P. Orvieto, *Dante, Petrarca e il Rinascimento di De Sanctis sono sempre attuali?*, infra, p. 47.

²² P. Orvieto, *Dante, Petrarca e il Rinascimento di De Sanctis sono sempre attuali?*, infra, p. 38.

²³ Il titolo originario della relazione di Alejandro Patat è: *La critica di Roland Barthes al Collège de France*, che per la pubblicazione in questa sede è stato modificato dall’autore in: *Roland Barthes e l’ultima sfida della critica*.

²⁴ R. Barthes è nato a Cherbourg (Normandia) il 12 novembre 1915 e morto a Parigi il 26 marzo 1980: a poco più di un anno dalla morte della madre. Barthes ha insegnato alla “John Hopkins” di Baltimore (1967-68), ha lavorato come ricercatore al Centro Nazionale della Ricerca Scientifica (1952-1959), è stato direttore degli studi all’ “Ecole Pratique des Hautes Etudes” (1960-1976), infine è stato docente di *Semiologia letteraria* al “Collège de France” (1976-1980). Inoltre, ha scritto e pubblicato molti libri, fra le opere dell’ultimo Barthes vanno ricordati: *Leçon* (Editions du Seuil, Paris, 1978; trad. it. *Lezione*, Einaudi Editore, Torino, 1981, 36 pp.: la lezione con la quale Barthes inaugurò la sua cattedra al “Collège de France” il 17 gennaio 1977); *Journal de deuil*, 26 octobre 1977-15 septembre 1979 (trad. it. *Dove lei non c’è*, Einaudi Editore, Torino, 2010), curato da Nathalie Léger, che è anche la curatrice francese de *La Préparation du roman* (trad. it. *La preparazione del romanzo*, Mimesis Edizioni, Sesto San Giovanni-MI, 2010).

²⁵ R. Barthes durante i quattro anni (1976-1980) di insegnamento al “Collège de France” ha tenuto due Corsi e il primo dei due Seminari previsti. I due Corsi sono stati dedicati a *La preparazione del romanzo* (il primo: *De la vie à l’oeuvre* [Dalla vita all’opera, dal 2/12/1978 al 10/3/1979] è incentrato sul «piacere di leggere», mentre il secondo *L’oeuvre comme volonté* [L’opera come volontà, dal 1/12/1979 al 23/2/1980] tratta del «desiderio di scrivere»); e i due Seminari sono intitolati: il primo su *La metafora del labirinto* (dal 2/12/1978 al 10/3/1979) e il secondo su *Proust e la fotografia* (corredato da 65 fotografie scelte da Barthes nell’archivio “Paul Nadar” e commentate da schede biografiche), ma le

svolto durante i due specifici Corsi dedicati a *La preparazione del romanzo*²⁶, di cui l’ultima lezione del secondo Corso è avvenuta proprio due giorni prima dell’incidente che ha causato la sua morte²⁷: una lezione dove ha parlato del suo nuovo progetto dedicato appunto alla «preparazione del romanzo»²⁸; infatti, Barthes, nell’Introduzione al primo Corso, ha

lezioni del secondo Seminario non sono state mai svolte a causa della morte di Barthes, di cui si hanno solo gli appunti che aveva preparato. Le lezioni dei due Corsi di Barthes al “Collège de France” sono state pubblicate postume, di cui esistono due versioni: la prima (Paris, 2003) è stata redatta sugli appunti manoscritti che Barthes ha usato per lo svolgimento delle sue lezioni, mentre la seconda (Paris, 2015) è basata sulla registrazione delle lezioni svolte e, quindi, si tratta di una versione che presenta l’impostazione orale del discorso barthesiano.

²⁶ R. Barthes, *La preparazione del romanzo. Corsi (I-II) e seminari al Collège de France* (1978-1979 e 1979-1980), Introduzione, traduzione italiana e cura di Emiliana Galiani e Julia Ponzio, Mimesis Edizioni, Sesto San Giovanni (MI), 2010, 2 Voll.

²⁷ R. Barthes, due giorni dopo la fine del secondo Corso sul romanzo (l’ultima lezione è stata svolta il 23 febbraio 1980), è vittima di un incidente stradale: il 25 febbraio 1980 è stato investito da un furgoncino mentre attraversava una strada di Parigi (vicino alla sede del “Collège de France”, da cui era uscito) e, dopo un mese d’ospedale, muore il 26 marzo 1980.

²⁸ In realtà, il progetto della scrittura del romanzo già *circolava* nella mente di R. Barthes quando nel 1963, nella *Prefazione* all’edizione francese dei suoi *Saggi critici*, aveva compreso l’esistenza di uno stretto legame tra il critico e il romanziere, poiché essi sono come le due facce di una stessa medaglia quando egli dice che «mentre il romanziere è l’uomo che arriva a rendere infante il proprio *Io* al punto di fargli raggiungere il codice adulto degli altri, il critico è l’uomo che invecchia il suo *Io*, cioè lo rinchiude, lo preserva e lo *dimentica*, al punto di sottrarlo, intatto e incomunicabile, al codice della letteratura» (R. Barthes, *Prefazione*, Dicembre 1963, a *Saggi critici*, cit., p. XXI); ma è una *specularità* che indica a Barthes la presenza di un *equivoco* nella struttura dell’opera critica e sa che non può essere risolto usando lo stesso *linguaggio critico*, per cui intuisce che «per parlare di sé *con esattezza*, bisognerebbe che il critico si trasformasse in romanziere, cioè sostituisse al falso diretto in cui trova riparo un indiretto dichiarato, quale è quello di tutte le finzioni» (R. Barthes, *Prefazione*, Dicembre 1963, a *Saggi critici*, cit., p. XXI). Per risolvere questo *problema* della critica Barthes si rende conto che bisogna avvalersi della forma narrativa, cioè pensa che «il romanzo è sempre l’orizzonte del critico: il critico è *colui che sta per scrivere*, e, simile al Narratore proustiano, riempie quest’attesa con un’opera *in sovrappiù*, che si fa cercandosi e la cui funzione è di adempiere il suo progetto di scrivere, pur eludendolo» (R. Barthes, *Prefazione*, Dicembre 1963, a *Saggi critici*, cit., p. XXII); quindi, già nel 1963 nell’orizzonte mentale di Barthes c’era quanto poi ha

sostenuto che a un certo punto della vita ci si trova nel momento in cui si affrontano il desiderio di afferrare il tempo che corre e l’incubo di essere condannati alla ripetizione del già vissuto e del già detto, come se il tempo che resta non potesse aggiungere nulla a ciò che si è già vissuto, ossia ci resta solo il silenzio o il cammino in una nuova direzione²⁹. È proprio questa *nuova direzione* che Barthes ha esplorato con il Corso sulla *Preparazione del romanzo*, a cui ha dato il carattere di un progetto in costruzione, dove, dice Patat, indaga sui fondamenti e le condizioni che rendono possibile l’opera, cioè analizza come lo scrittore elabora la sua opera, studia l’origine della forma e si interroga sulla propria scrittura, da cui emerge una soggettività libera e diretta; dunque, un *corso-percorso* in cui Barthes presenta il progetto del romanzo che vorrebbe scrivere: indica la *forma fantasmata*³⁰ (nel senso di *visionaria*) che aveva chiamato *Vita Nova* (un titolo ispirato a Dante e Jules Michelet) nei suoi *Appunti* del 1979, ma che non potrà realizzare per la sua prematura morte. In questa progettazione del romanzo Barthes pone, secondo Patat, il problema della *soggettività del critico-scrittore* (in rottura con le sue precedenti posizioni

approfondito (con maggiore consapevolezza) nel primo Corso al “Collège de France” del 1978-79.

²⁹ Cfr. R. Barthes, *Incontro introduttivo* del 2 dicembre 1979, in: *La preparazione del romanzo*, cit., Vol. 1, pp. 35-46, in particolare pp. 37-39.

³⁰ Tale *forma fantasmata* del testo del romanzo Barthes se l’era immaginata come un *tessuto policromo*, di cui aveva dato una descrizione *figurativa* nell’ultima lezione del primo Corso (Incontro del 10-3-1979), dove lo definisce come «una vasta e lunga tela dipinta di illusioni, di inganni, di cose inventate, di ‘falsi’ se vogliamo: una tela brillante, colorata, velo di Maya, punteggiata, quasi priva di Momenti di verità che ne sono la giustificazione assoluta» (R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, cit., Vol. 1, p. 192), a cui Barthes vede collegato il problema etico della *necessità della menzogna*, che risolve con la tattica dell’ibrido, cioè «il romanzo prenderebbe avvio non dal *falso*, ma dal mescolamento senza prevenzioni del vero e del falso: il vero evidente, assoluto, e il falso colorato, brillante, uscito dall’ordine del Desiderio e dell’Immaginario» (R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, cit., Vol. 1, p. 192), per cui Barthes è consapevole che la *prospettiva* di scrivere un romanzo gli impone di pagare un *prezzo morale*, quello di «accettare di mentire, arrivare a mentire (e mentire può essere molto difficile) – mentire con una menzogna nuova e perversa che consiste nel mescolare il vero e il falso» (R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, cit., Vol. 1, p. 193): la necessità di *dover mentire* è il motivo in cui Barthes individua la spiegazione della sua *resistenza* alla pratica del romanzo, una consapevolezza che gli dà molta amarezza.

di critica strutturale, che negano la valenza del soggetto), poiché vuole che l’opera agisca come azione trasformatrice sia sulla letteratura che sulla persona; quindi, l’ultimo Barthes ricerca una *nuova identità del soggetto* e non più dell’oggetto letterario.

Mentre il terzo saggio dell’eBook riguarda *Il critico militante tra ricerca e scrittura letteraria. Todorov, Barthes, Bigongiari*³¹ di Giuseppe Panella, che si sofferma sul rapporto tra la figura dello scrittore e quella del critico letterario, di cui analizza la *creatività critica* come punto di sinergica equivalenza tra lo scrittore e il critico militante; una *convergenza della Parola* rappresentata con tre esempi di autori in cui si manifesta la sinestesia tra la critica militante e la creatività della scrittura, ossia si incontra una simbiosi speculare tra il critico e lo scrittore, di cui Panella argomenta le peculiari caratteristiche attraverso l’analisi dei loro processi sorgivi e delle modalità di uso del linguaggio.

In concreto Panella esemplifica il tema del *critico militante* attraverso un percorso su tre voci critiche del Novecento: il primo è il bulgaro (ma francese per adozione elettiva) Tzvetan Todorov (Sofia, 1 marzo 1939 – Parigi, 7 febbraio 2017), il secondo è il francese Roland Barthes (Cherbourg/Normandia, 12 novembre 1915 - Parigi, 26 marzo 1980) e il terzo è l’italiano Piero Bigongiari (Navacchio/Pisa, 15 ottobre 1914 - Firenze, 7 ottobre 1997). I primi due autori sono critici militanti non-accademici (cioè non critici di professione, nel senso che sono approdati alla critica mediante percorsi alternativi a quelli ufficiali dell’Accademia), mentre il terzo è stato un critico militante accademico *sui generis*, nel senso che, pur essendo un laureato e un docente dell’università fiorentina³², ha svolto ricerca critica e ha proposto scrittura creativa con modalità non

³¹ Il titolo originario della relazione di Giuseppe Panella è: *La figura del critico letterario tra scrittore e intellettuale*, che per la pubblicazione in questa sede è stato modificato dall’autore in: *Il critico militante tra ricerca e scrittura letteraria. Todorov, Barthes, Bigongiari*.

³² P. Bigongiari si è laureato nel 1936 all’Università di Firenze con una tesi su *Leopardi* (discussa con il professor Attilio Momigliano), e poi ha insegnato alla cattedra di “Storia della letteratura italiana moderna e contemporanea” della Facoltà di Magistero (Università di Firenze, dal 1965 al 1989).

accademiche per la sua naturale *disobbedienza al testo*³³, per la sua pratica interdisciplinare del *fare critico* maturata attraverso la collaborazione con varie riviste del Novecento e l’esperienza fondante con la poesia della generazione ermetica fiorentina.

In questo quadro Panella inizia il suo percorso critico con l’analisi del libro *Critica della critica* di Todorov, poiché è un testo che esamina lo statuto della critica letteraria attraverso la storia della formazione intellettuale dell’autore, dove da un approccio alla Letteratura come unico oggetto del lavoro critico arriva a una visione olistica della Letteratura, nel cui alveo la critica si situa naturalmente. Così *Critica della critica* esemplifica la storia della vocazione dell’autore per la *critica letteraria* come *atto creativo*, che colloca Todorov nello stesso percorso degli intellettuali-scrittori del Novecento che ha analizzato: Roland Barthes, Maurice Blanchot, Jean-Paul Sartre e Michail Michailovič Bachtin. Infatti, in *Critica della critica* Todorov ha scelto di schierarsi a favore del *critico come scrittore* seguendo il percorso del suo maestro Barthes, cioè ha riconosciuto la *sostanziale corrispondenza* tra il carattere letterario del critico e il suo progetto ermeneutico. Una *corrispondenza* che assume una *pienezza* esemplare nel secondo critico militante: Barthes, poiché egli è un *critico scrittore* per «la qualità dello stile», per l’«invenzione formale»³⁴ e per l’originalità che emerge nella «transizione fra critica e finzione»³⁵, in quanto la scrittura critica di Barthes nasce come opera creativa autonoma, che statuisce il critico come scrittore *tour court*; per l’appunto i libri di Barthes sono forme romanzesche di narrazione critica³⁶: una critica che

³³ La riflessione critica di P. Bigongiari sulla *parola creativa* si configura come *disobbedienza al testo* nel senso che avviene un *contrasto* tra l’emittente creativo e il recettore critico, poiché il rapporto tra critico letterario e scrittore è improntato al dialogo divergente, da cui nasce la teoria metacritica di Bigongiari, ossia la critica come *senso di contraddizione*.

³⁴ G. Panella, *Il critico militante tra ricerca e scrittura letteraria. Todorov, Barthes, Bigongiari*, infra, la prima a p. 68 e la seconda a p. 69.

³⁵ T. Todorov, *Critica della critica. Un romanzo di apprendistato*, trad. it. di Graziella Zattoni Nesi, Einaudi Editore, Torino, 1986 (198 pp.), pp. 75-76.

³⁶ Un caso simile, *mutatis mutandis*, è avvenuto in Italia con Giacomo Debenedetti, che ha compiuto un percorso inversamente speculare a quello di Roland Barthes, cioè tra i due *critici-scrittori* corre un rapporto *rovesciato*, poiché Debenedetti nasce come narratore nei

sperimenta la profondità della «*coscienza di parola*»³⁷ in quanto lo scrittore e il critico si incontrano nel *Linguaggio*³⁸, cioè il valore della scrittura di

primi anni Venti del ‘900 (a 22 anni, nel 1923, aveva scritto e poi pubblicato: *Amedeo e altri racconti*, Edizioni “Il Baretto”, Torino, 1926, e dopo ri-stampato: *Amedeo e altri racconti*, a cura di Enrico Ghidetti, con l’inedito *Amedeo II* e due lettere di Umberto Saba, Editori Riuniti, Roma, 1984, gli “altri racconti” sono: *Cinema Liberty*, *Suor Virginia*, *Riviera*, *Amici*; più tardi, a Cortona-AR, ha scritto i racconti: *Otto ebrei* e *16 ottobre 1943*, pubblicati entrambi nel 1944 su riviste e poi in volume; nonché ha scritto il romanzo *La casa delle fanciulle appassionate*, rimasto inedito), poi Debenedetti abbandona il suo progetto di scrittura narrativa (a causa di una delusione che gli ha provocato un *trauma*: i racconti furono giudicati con affetto da Eugenio Montale, U. Saba e Sergio Solmi, ma disprezzati da Italo Svevo che disse: «Lessi qualche poco e mi dispiacque», *parole* che Debenedetti non è mai riuscito a metabolizzare e superare per tutta la sua vita), ma gli è rimasto il desiderio e lo stile dell’arte narrativa, che trova implementazione nella sua peculiare scrittura saggistica: una prosa critica caratterizzata dalla fantasia, che viene definita come *critica narrata* o *racconto critico* (la seconda definizione è di Edoardo Sanguineti), cioè esemplifica la critica come romanzo, come *ritratto critico* (da cui emerge una critica psicologica e metaforica che applica il metodo interdisciplinare); dunque, Debenedetti parte con la vocazione del narratore per poi approdare allo *status* di *critico narrativo*, cioè capisce che per raccontare bene la *Critica* bisogna avvalersi del *pathos* della narrativa: risolve il racconto nella metamorfosi del saggio critico (che Gianfranco Contini ha ben sintetizzato in queste sue parole: «Il primo critico italiano di questo secolo, il solo forse che al servizio del genere critico abbia piegato le qualità di un vero scrittore»), cioè la vita del critico letterario Debenedetti è stata tutta vissuta all’insegna del *romanzesco*, ma, in contemporanea, si percepiva critico quando ha scritto: «Io sono un critico, questo è il mio unico mestiere letterario» (Introduzione ai racconti: *16 ottobre 1943*, *Otto ebrei*, Biblioteca delle Silerchie, Il Saggiatore, Milano, 1961). Mentre con R. Barthes accade il contrario: prima nasce il *critico semiologo* per poi giungere a percepirsi come *scrittore del romanzesco*, cioè il critico (già “inconsapevolmente” scrittore di fatto per la sua *parola creativa*) evolve verso il *romanziero* in quanto la sua *verità critica* si sviluppa sul crinale della finzione narrativa: un’evoluzione purtroppo rimasta incompiuta a causa della sua morte accidentale. Quindi, Debenedetti e Barthes esemplificano un universo anfibio: entrambi hanno un’identità dialettica che si articola in un percorso sinestetico, dove prevalgono a volte l’una e a volte l’altra identità, senza mai arrivare a un’identità unitaria, per cui sono state persone il cui destino è *l’essere plurali*.

³⁷ G. Panella, *Il critico militante tra ricerca e scrittura letteraria. Todorov, Barthes, Bigongiari*, infra, p. 70.

³⁸ Cfr. R. Barthes, *Critica e verità* [1966], trad. it. di Clara Lusignoli e Andrea Bonomi, Einaudi Editore, Torino, 1969, 1985 (67 pp.), p. 42. L’incontro nel *linguaggio* tra il critico e lo scrittore era già stato oggetto di riflessione nella *Prefazione* francese del 1963 (e poi nella *Premessa* all’edizione italiana del 1965) dei *Saggi critici* di Barthes, dove compie

Barthes si esprime nell’esercizio del diritto di critica e nell’atto creativo³⁹. Dunque, Todorov e Barthes sono esempi di critici letterari che hanno usato la scrittura come strumento di indagine sulla letteratura e sulla cultura, che ha permesso loro di raggiungere la *verità nascosta* del rapporto tra l’energia del soggetto-critico e la sua trasformazione in *forma formata*, ossia nel testo *critico-creativo*.

Questa dialettica di *ricerca della verità nel Testo* si ritrova declinata anche nel terzo e ultimo esempio di voce critica militante proposta da Panella, che è quella del *critico scrittore* Piero Bigongiari⁴⁰, una figura dalle molte dimensioni (critico e teorico della letteratura e dell’arte, poeta,

una riflessione sul perché e sul come nasce e si sviluppa la *scrittura*, nonché fornisce elementi meta-critici importanti per comprendere la natura del suo linguaggio critico, in particolare pone l’attenzione proprio sulla relazione tra scrittore e critico, sul «dialogo infinito della critica e dell’opera» (R. Barthes, *Prefazione*, Dicembre 1963, a *Saggi critici*, cit., p. XIV) che sconfina nella circolarità dei linguaggi, cioè Barthes sostiene che «il critico, al pari dello scrittore, non ha mai l’*ultima parola*. Anzi, proprio in questo mutismo finale che forma la loro comune condizione si svela la vera identità del critico: il critico è uno scrittore. Non è questa una pretesa di valore, ma di essenza; il critico non chiede che gli si conceda una ‘visione’ o uno ‘stile’, ma solo che gli sia riconosciuto il diritto a una certa parola, che è la parola indiretta» (R. Barthes, *Prefazione*, Dicembre 1963, a *Saggi critici*, cit., pp. XIII-XIV), la quale si manifesta sotto le «figure stesse del diretto, della transitività, del discorso su gli altri» (R. Barthes, *Prefazione*, Dicembre 1963, a *Saggi critici*, cit., p. XXI). Dunque, per Barthes la parola del critico è un metalinguaggio immobile, ma a breve scadenza, perché è «soggetto alla legge inflessibile della definizione infinita» (R. Barthes, *Premessa*, Aprile 1965, a *Saggi critici*, cit., p. XI), cioè la parola critica vive in simbiosi con gli altri linguaggi umani che la rende transitoria e relativa: questo è lo *statuto* intrinseco della *Parola critica*.

³⁹ Cfr. R. Barthes, *Il grado zero della scrittura* seguito da *Nuovi saggi critici* [1953, 1972], trad. it. di Giuseppe Bartolucci, Renzo Guidieri, Leonella Prato Caruso e Rosetta Loy Provera, Einaudi Editore, Torino, Settembre 1982 (183 pp.), pp. 16-17.

⁴⁰ Cfr. P. Bigongiari, *Il critico come scrittore. Prose e aforismi (1933-1942)*, a cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi, I Quaderni del Battello Ebbro, Porretta Terme (BO), Gennaio 1994 (109 pp.). Bigongiari non è stato l’unico *critico scrittore* italiano, poiché, prima di lui, va annoverato Giacomo Debenedetti (Biella/Vercelli, 25 giugno 1901 – Roma, 20 gennaio 1967), considerato il maggiore critico-scrittore italiano (da Walter Pedullà, ma il primo a definirlo tale fu Gianfranco Contini nel 1967), di cui nel 2017 è ricorso il cinquantesimo anniversario della morte, ricordato dall’editore “Il Saggiatore” con la pubblicazione di una nuova edizione de *Il personaggio uomo*: l’opera principale di Debenedetti che uscì postuma nel 1970.

narratore e traduttore, etc.) accomunate dall’amore per la ricerca di *stile armonico*, in cui la scrittura critica mostra un procedere dialettico che afferma negando e/o dubitando, mettendosi in discussione e ritrovando nelle contraddizioni del pensiero studiato la chiave del suo procedere esegetico. Dunque, lo stile critico di Bigongiari è teso a mostrare più che a dire, e le sue notazioni critiche sono immagini piuttosto che parole, cioè il carattere evocativo della critica letteraria di Bigongiari permette di cogliere i sensi coloristici del testo e l’espressione pura che lo contraddistingue.

Quindi, Panella con queste tre figure di *critico scrittore* (che era stata già presente nell’Ottocento⁴¹) esemplifica la nascita nel Novecento di nuove *forme di lettura* della realtà qual è stata la *nouvelle critique*, che usa nuovi modelli critici per l’analisi del testo letterario e della soggettività che esso esprime.

Poi, il quarto saggio critico proposto è quello su *I temi e il tempo*⁴² di Mario Domenichelli, in cui viene fatta un’analisi del rapporto tra le figure del *Tema* e del *Tempo* secondo due direttrici; la prima è quella dei *temi* nell’immaginario collettivo, che formano il nostro archivio storico: un repertorio dove i *temi* (letterari e figurativi) sono formati dai «tratti ricorrenti riconosciuti come segni d’appartenenza a una data tradizione»⁴³, perciò l’insieme dei *temi* costituisce il nostro patrimonio culturale che definisce l’identità sociale e la soggettività della persona. Mentre la seconda direttrice riguarda l’*approccio tematologico* alla diade *Tema-Tempo*, in cui Domenichelli discute i diversi significati assunti dai *temi* in una prospettiva diacronica, cioè esamina l’evoluzione temporale delle *tematiche* in rapporto alle diverse figurazioni pittoriche che gli artisti hanno proposto nei ritratti di alcuni personaggi delle loro epoche: la percezione del *Tema* (nella sua rappresentazione in immagini che si diversificano nel

⁴¹ Tale figura aveva un carattere ibrido tra «l’artista creativo e il giornalista gazzettiere» (G. Panella, *Il critico militante tra ricerca e scrittura letteraria. Todorov, Barthes, Bigongiari*, infra, p. 82), di cui un esempio dell’Ottocento, tra i tanti possibili, è costituito da Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869).

⁴² Il titolo originario della relazione di Mario Domenichelli è: *Profilo della critica letteraria tematica tra luci e ombre*, che per la pubblicazione in questa sede è stato modificato dall’autore in: *I temi e il tempo*.

⁴³ M. Domenichelli, *I temi e il tempo*, infra, p. 88.

corso del tempo nei testi e nella memoria collettiva) come *Figura* e intreccio di *Figure* culturali che si collocano nella storia delle idee.

Domenichelli, pur consapevole delle tante definizioni volatili dei termini *Tema* e *Motivo* (differenti a seconda del campo culturale e sociale in cui sono usati: letteratura, arte, musica, scienza, politica, etc.), non rinuncia a proporre che, in generale, *Tema* «si riferisce all’argomento principale di un discorso, oppure anche a una determinata combinazione di motivi in una data opera»⁴⁴, mentre *Motivo* si differenzia per una ragione quantitativa, cioè si riferisce a «una qualche unità di contenuto di minore sviluppo, più breve, e, dunque, di minor rilevanza»⁴⁵; ma visto che i *Motivi* hanno un carattere mutevole, ne consegue che tra *Tema* e *Motivo* insiste un processo permanente di scambio di ruoli e significati come, per esempio, nel caso del *personaggio Ulisse*, che è sia un *Tema* che un intreccio di *temi-motivi*, che lo rendono un paradigma culturale. Perciò la differenza, secondo Domenichelli, tra il *Tema* e il *Motivo* è di tipo «funzionale»⁴⁶: il *Tema* indica l’argomento principale di una o più opere letterarie e il *Motivo* svolge una funzione di corollario rispetto al *Tema*.

Su questa base Domenichelli esamina il rapporto fra *Tema* e *Tempo* attraverso gli esempi dell’*abito nero* e del *cavaliere-gentiluomo*⁴⁷, da cui si

⁴⁴ M. Domenichelli, *I temi e il tempo*, infra, pp. 92-3.

⁴⁵ M. Domenichelli, *I temi e il tempo*, infra, p. 93.

⁴⁶ M. Domenichelli, *I temi e il tempo*, infra, p. 95.

⁴⁷ M. Domenichelli si sofferma a lungo su questi due importanti esempi, poiché l’*abito nero* è indossato dai gentiluomini rinascimentali e dai nobili come espressione di eleganza, nobiltà e di *sprezzatura*, nonché è il segno di identità sociale dei mercanti e artigiani come si desume dai ritratti di alcuni pittori (Moroni, Tiziano, Moretto da Brescia, Dosso Dossi, Pontormo, Giorgione, Lotto, Bronzino, Van Dyck, El Greco), cioè i gentiluomini vestiti in nero ci dicono che quei dipinti ritraggono l’immagine della nobiltà europea; mentre l’esempio del *Cavaliere-gentiluomo* è un’identità dai molti significati, tra cui la figura del difensore dei valori della religione cristiana che lotta contro i mali del mondo. Da questi due esempi Domenichelli evince che il *Tema* dell’*abito nero* esemplifica la nostra cultura classica e richiama le armature dei guerrieri rinascimentali con cui definiscono la loro identità culturale e sociale; pertanto l’*abito nero* è il *Tema* della forma dell’esperienza, il segno mutevole dell’esistenza e «l’ideale di comportamento dell’aristocrazia» (M. Domenichelli, *I temi e il tempo*, infra, p. 98) per molti secoli, come raffigurano i molti ritratti in nero di vari personaggi. Dunque, l’*abito nero* è una figura costante nella nostra storia culturale: un *Tema* che si manifesta come una sorta di *pelle della società*, cioè

evincesse che essi esprimono il loro carattere tematico in base a un doppio movimento semantico: da una parte, le figure del *Tema* e del *Tempo* sono definite secondo una visione sincronica (interna: tra le varie estetiche esistenziali) e, dall'altra, secondo un approccio diacronico (esterno: tra i vari modelli socio-culturali e politico-economici); per cui l'analisi del ruolo del *Tema* nel suo *cammino temporale* rappresenta le modifiche del senso di un *Tema* in relazione all'evoluzione dei costumi sociali, culturali e storici. Perciò Domenichelli giunge a definire la sua *Tematologia* come studio della «continuità [dei temi] attraverso il loro variare nel tempo»⁴⁸.

Inoltre, col quinto saggio critico dedicato a *Federigo Tozzi nell'opera critica di Luigi Baldacci* di Marco Marchi⁴⁹, sono delineati i caratteri dell'ermeneutica che il critico fiorentino Luigi Baldacci⁵⁰ ha elaborato sulla narrativa dello scrittore senese Tozzi⁵¹, donandoci uno dei più importanti esempi di analisi, interpretazione e valutazione dell'opera tozziana; cioè l'identità del Baldacci critico trova una delle migliori esemplificazioni proprio nella silloge monografica *Tozzi moderno*⁵²: un'opera di *realismo critico* che esprime la maturità del discorso esegetico di Baldacci sulla narrativa di Tozzi.

«l'armatura istoriata è la pelle illustrata del corpo culturale di quella classe quanto l'abito nero ne è il principale segno di poetica» (M. Domenichelli, *I temi e il tempo*, infra, p. 98), che costituisce il comune denominatore dell'estetica di molte epoche.

⁴⁸ M. Domenichelli, *I temi e il tempo*, infra, p. 84.

⁴⁹ M. Marchi è uno dei maggiori studiosi dell'opera di Federigo Tozzi, che ha svolto un ampio e lungo lavoro di ricerca e analisi critica sull'opera dello scrittore senese, culminato, prima, nella cura dell'edizione critica delle opere tozziane nella collana dei “Meridiani Mondadori” nel 1987 (F. Tozzi, *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, curandone le sezioni Cronologia, Nota ai testi, Bibliografia e Glossario), poi nelle monografie: *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti* (Marietti, Genova, 1993; nuova edizione: Le Lettere, Firenze, 2015) e *Immagine di Tozzi* (Le Lettere, Firenze, 2007).

⁵⁰ Luigi Baldacci (Firenze, 1930-2012) è stato docente di Letteratura italiana all'Università di Firenze ed è uno dei critici letterari più significativi del Novecento (Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri Editore, Torino, Ottobre 1998, 146 pp., pp. 102-106).

⁵¹ F. Tozzi è nato a Siena l'1 gennaio 1883 e morto a Roma il 21 marzo 1920 (a soli 37 anni) a causa di una polmonite.

⁵² L. Baldacci, *Tozzi moderno*, Einaudi Editore, Torino, Gennaio 1993, 145 pp.

Infatti, Marchi esamina la visione ermeneutica di Baldacci che emerge nel ricordato libro *Tozzi moderno*: si tratta di un'analisi storiografica intercalata da comparazioni con Aldo Palazzeschi e paralleli con Italo Svevo e Luigi Pirandello, da riferimenti incrociati con alcune opere di musicisti e di pittori, nonché dall'accostamento ad autori della ricerca psicologica⁵³; cioè dalle comparazioni di Tozzi con Svevo e Pirandello emerge un «Tozzi come uno scrittore di crisi»⁵⁴, poiché «Tozzi è uno scrittore che non serve, che non si lascia usare: moderno, dunque, come Pirandello e Svevo»⁵⁵. Perciò il discorso della modernità di Tozzi è posto come assunto di partenza da Baldacci definendolo *moderno*⁵⁶ sin dal titolo del volume che gli ha dedicato; ma Tozzi, per Baldacci, era anche un

⁵³ Tali comparazioni e paralleli esemplificano il tipo di rapporto che Baldacci ha intrattenuto con i suoi secoli prediletti, cioè l'Ottocento ha assunto il valore della *similitudine* (in: *Ottocento come noi*, Rizzoli, Milano, 2003) e il Novecento ha avuto quello della *distanza* (in: *Novecento passato remoto*, Rizzoli, Milano, 2000): una diversità storiografica che trova in Baldacci il punto di sinergia nella *sincronia dialettica*.

⁵⁴ L. Baldacci, *Tozzi moderno*, cit., p. VII.

⁵⁵ L. Baldacci, *Tozzi moderno*, cit., pp. VIII-IX. Tozzi non è solo moderno come Pirandello e Svevo, ma è anche, come Svevo e Pirandello, uno dei più grandi narratori del primo Novecento italiano (Cfr. Franco Petroni, *La narrativa del primo Novecento e il canone della Neoavanguardia*; questo articolo è consultabile su internet all'indirizzo: <http://www3.unisi.it/ricerca/prog/canone/can/petroni1.htm>, posizione della citazione: *capoverso finale dell'articolo* [14-11-2017]).

⁵⁶ I brani esemplari in cui Baldacci parla della *modernità* di Tozzi sono molti, tra cui, a titolo di esempio, si ricordano i seguenti: Tozzi è «l'uomo della demolizione del romanzo naturalista e del personaggio», cioè «Tozzi era un *moderno* perché aveva rinunciato a capire *come stanno le cose*, perché aveva rinunciato al diritto di giudizio e di condanna, perché aveva limitato al massimo il proprio ruolo e si era imposto di non evadere dalla mera rappresentazione», per cui la modernità delle aperture «in *Con gli occhi chiusi* non funzionavano già come ipotesi di comportamenti, ma erano lo strumento di scandaglio di una realtà occulta, percepibile appunto con gli occhi chiusi, laddove la realtà emersa era accecata, resa impercettibile dalla stessa luce diurna che l'inondava», così «tutta l'opera di Tozzi sta proprio a significare questo: che per lo scrittore moderno, quale egli fu al sommo grado, redenzione non c'è: ma è lui che si accolla l'inferno degli altri», ossia la «sua vita è la cavia attraverso la quale si possono accertare meccanismi psichici rimasti fino ad allora [...] inesplorati e che per la prima volta in Italia egli rappresenta», dunque «nell'altro Tozzi, quello che più ci aiuta a definire la nostra coscienza di uomini del Novecento, c'è qualcosa di più» (L. Baldacci, *Tozzi moderno*, cit., rispettivamente pp. 37, 49, 63, 88, 129), cioè il «più» del profondo psichico (l'inconscio) e dell'anima occulta dell'uomo.

*antico*⁵⁷ che si colloca dentro i «parametri del moderno»⁵⁸, poiché la modernità di Tozzi si presenta «estrema, sconcertante, critica, impegnativa e in larga misura votata a rimanere misteriosa, raccolta nell'incisività del suo segno»⁵⁹. La dualità sincretica dell'*antica modernità* costituisce la chiave ermeneutica che guida Baldacci alla collocazione dell'opera di Tozzi nel solco del modernismo novecentesco⁶⁰; infatti, Tozzi esprime, secondo Baldacci, l'ambiguità, la contraddizione e l'inconciliabilità dell'uomo moderno: è una modernità «radicale, intollerante»⁶¹ e unica nelle tonalità linguistiche. Inoltre, la modernità di Tozzi, secondo Marchi, si configura come un «dantismo moderno»⁶², perché «Tozzi è l'unico che si

⁵⁷ Il termine “antico” fa riferimento a tutto il discorso sul *primitivismo* di Tozzi, che Baldacci espone in varie pagine della sua monografia *Tozzi moderno*, in particolare dice che Tozzi ha uno «stile primitivo, secondo la cifra di un realismo irrelato e nello spirito dei grandi primitivi che lo scrittore aveva amato e studiato.[...]. È l'animalizzazione dell'animale. È l'omaggio estremo reso alle bestie, unica realtà, unico segno religioso nel mondo creato», cioè «Tozzi non è un dialettale: è appunto un primitivo, e s'intenda questa parola, più che nel senso antropologico [...], in quello pertinente ai pittori prerinascimentali. [...]. Il suo primitivismo è in linea con la necessità di abolire la psicologia di coscienza della narrativa di Paul Bourget, per introdurvi l'altra psicologia, quella del profondo», infatti «Un fiorentino si accorge che la toscanità del senese Tozzi è arcaica, primitiva, diversa insomma dalla toscanità linguaiola», e proprio questo è «il momento metastilistico di Tozzi, il primitivismo: che è il denominatore comune di tutti i suoi registri. [...]. Che significava anche rifiuto del naturalismo, della psicologia borghese, della razionalizzazione dei sentimenti illuminati alla luce del giorno, dei mille movimenti di un'anima nervosa e complicata», così «Il mondo primitivo di Tozzi diventa mondo magico» (L. Baldacci, *Tozzi moderno*, cit., rispettivamente pp. 25, 36, 75, 108-109, 118).

⁵⁸ M. Marchi, *Federigo Tozzi nell'opera critica di Luigi Baldacci*, infra, p. 102.

⁵⁹ M. Marchi, *Federigo Tozzi nell'opera critica di Luigi Baldacci*, infra, p. 102.

⁶⁰ In tal senso si vedano: Aa.Vv., *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, Liguori Editore, Napoli, 2012; Riccardo Castellana, *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Serra Editore, Roma-Pisa, 2009; Valeria Taddei, *Generazione spontanea. La poetica alto-modernista di Tozzi*, in: Aa.Vv., *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, a cura di Riccardo Castellana e Ilaria De Seta, Carocci Editore, Roma, Maggio 2017 (156 pp.), pp. 79-90; nonché si veda: Romano Luperini, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Laterza Editore, Roma-Bari, 1995.

⁶¹ L. Baldacci, *Prefazione a Tozzi moderno*, cit., p. VII.

⁶² M. Marchi, *Federigo Tozzi nell'opera critica di Luigi Baldacci*, infra, p. 107.

risolva interamente nella propria scrittura: senza scorie di lavorazione. [...]. Tozzi [...] è tutto lì, nella materialità, in senso leopardiano, del suo segno»⁶³: è una modernità totale e pura, che dà a Tozzi l'autorevolezza di uno scrittore che ha assunto in pieno la coscienza del suo tempo.

Dunque, l'amore di Baldacci per Tozzi è così forte che i due autori *convergono*, cioè essi sono collegati da un movimento unificante che rende l'opera critica di Baldacci una testimonianza dell'«impegnativa modernità»⁶⁴ di Tozzi; una modernità che Baldacci ha esemplificato con lucido acume nelle sue parole conclusive dell'ultimo capitolo di *Tozzi moderno*: «Molti scrittori pagano sulla propria pelle, per esperienza personale, quello che gli altri vivranno come un fatto culturale, e in ciò esercitano un legittimo ruolo profetico. Tozzi è uno di questi»⁶⁵, così Baldacci ha dichiarato che Tozzi è stato un *profeta* della modernità, cioè un autore autentico della *narrativa moderna* del Novecento pagandone il prezzo del *dolore* (morale e fisico) in prima persona.

Infine, il sesto e ultimo saggio critico dell'*eBook*, *Riflessioni sugli stili della scrittura digitale su internet* di Rosella Pristerà, propone un *racconto* delle attività di scrittura nell'attuale epoca di *Internet*, in cui emerge la sobrietà delle scritture digitali e la loro intrinseca e permanente azione diffusiva sul *Web* senza limiti geografici e temporali, nonché evidenzia la specifica importanza che la *parola digitale*⁶⁶ ha assunto nella nostra vita odierna dedicata alla *connessione*. Inoltre, Pristerà si sofferma sull'esperienza di scrittura con e per *Internet*, su cui compie una riflessione di *limine* fra la scrittura di opere creative per la pubblicazione sui *Blog* e la costruzione di ipertesti saggistici per la realizzazione di specifici siti web.

In particolare, Pristerà propone una *rilevazione di campo* sul cambiamento di stile della scrittura tradizionale a seguito della nascita e rapido sviluppo di *Internet*, ossia opera un monitoraggio delle forme di

⁶³ L. Baldacci, *Prefazione a Tozzi moderno*, cit., p. VII.

⁶⁴ M. Marchi, *Federigo Tozzi nell'opera critica di Luigi Baldacci*, infra, p. 114.

⁶⁵ L. Baldacci, *Tozzi moderno*, cit., p. 135.

⁶⁶ La parola “digitale” si differenzia, sul piano tecnico, dalla parola “cartacea” (di carattere analogico) in quanto è una forma di testo di tipo *binario* (secondo il linguaggio del *Software*).

scrittura digitale per individuare le modalità con cui il testo si origina e organizza nel mondo del *Web*. In tal senso, Pristerà ha fatto un percorso articolato in due direzioni: la prima è incentrata sulla *creatività culturale*, cioè sui modi di rapportarsi con la scrittura cartacea e con quella digitale sui *Blog*⁶⁷, sui *Social network*⁶⁸ e con l'uso di *Internet* come spazio di ricerca, di lettura e incontri virtuali con altre persone. Un orientamento che, secondo Pristerà, ha cambiato il nostro modo di scrivere da quando il *Web* è diventato uno *spazio aperto* a tutti, che consente a molte persone di pubblicare le loro opere e, di conseguenza, permette un'ampia lettura di testi e senza limiti spaziali; perciò *Internet* costituisce una *biblioteca universale*, che ci fa conoscere scrittori e tematiche attraverso le riviste letterarie *online*.

Mentre la seconda direzione del percorso riguarda l'*aspetto strutturale* del linguaggio digitale, cioè Pristerà analizza l'architettura del testo e le modalità sintattiche della scrittura per essere letti e compresi nel *Web*; infatti, una delle principali caratteristiche di *Internet* è l'*interattività*, che dà la possibilità a ogni lettore di interagire, di conoscere nuove persone e opere letterarie. Questa *interattività* si è sviluppata soprattutto con la nascita del *Blog*, che ha incrementato e rafforzato il rapporto tra le persone e il *Web* attraverso la *recensione*: un testo scritto con semplicità e poche *parole chiave*, aspetti che hanno modificato il nostro stile di scrittura tradizionale, poiché le *parole chiave* «hanno la funzione di segno nella ricerca da parte dell'utente: sono l'interpretazione in scrittura del pensiero dell'utente»⁶⁹.

Perciò, secondo Pristerà, un grande cambiamento di stile, che si è dovuto affrontare nella scrittura per il *Web*, è stato di capire e accettare che su *Internet* si è letti «solo se sono in grado di individuare le parole chiave

⁶⁷ I *Blog* sono un diario *online* dove si può scrivere senza limiti tematici e di stile, che «deve avvicinarsi al linguaggio di chi ascolta, e, soprattutto, deve essere aperto al dialogo» (Rosella Pristerà, *Riflessioni sugli stili della scrittura digitale su internet*, infra, p. 123).

⁶⁸ I *Social network* sono uno *spazio interattivo*, dove è richiesta una scrittura molto sintetica e si possono promuovere le nostre passioni, cioè si può discutere sui nostri libri preferiti e dialogare con persone che non conosciamo nel mondo reale, nonché permettono di proporre testi e ottenere risposte con maggiore velocità di pubblicazione rispetto ai *Blog* (Cfr. R. Pristerà, *Riflessioni sugli stili della scrittura digitale su internet*, infra, p. 123).

⁶⁹ R. Pristerà, *Riflessioni sugli stili della scrittura digitale su internet*, infra, p. 120.

che i miei lettori cercheranno»⁷⁰, nonché si ottiene l'interesse del lettore usando lo stile di scrittura della *Storytelling*⁷¹, in quanto all'utente del *Web* piace leggere le *piccole storie*, cioè la *Storytelling* è un modo di fare *comunicazione web* attraverso la *narrazione* individuale e aziendale, che opera sia a livello psicologico che di marketing. Così nel mondo di *Internet* i *Blog* e i *Social network* hanno «completamente cambiato il modo di percepire la scrittura e la lettura»⁷², cioè hanno modificato la scrittura, per esempio, con l'affermazione della moda della “brevità” del discorso (nel caso di *Twitter*) e della “relazionalità” (in quello di *Facebook*) che ci fanno essere metonimici, attraverso la Parola, con persone ignote che hanno le nostre stesse passioni e interessi; dunque, i *Blog* e i *Social network* hanno reso interattiva la struttura della scrittura e ampliato le possibilità di scrivere e pubblicare.

Il risultato dell'*excursus* condotto da Pristerà è duplice: da un lato, ci dice che il *Web* non ha cambiato il nostro stile di scrittura (ma, secondo me, è solo un cambiamento rimandato nel tempo e non evitato, poiché l'influenza di *Internet* si manifesterà *in toto* nelle prossime generazioni), e, dall'altro lato, sostiene che oggi *Internet* ha «creato nuovi stili di scrittura legati a nuove necessità, a nuovi lettori più rapidi»⁷³, ossia i nuovi stili sono legati alla struttura sintetica del discorso e, conseguentemente, alla sintassi sinottica per la costruzione di frasi brevi; una visione bivalente in cui domina *Internet* come *palestra di dialogo* permanente, con cui tutti dobbiamo confrontarci e usare *per forza* nell'agire sociale. Pertanto l'effetto della *rivoluzione digitale*, sul piano della scrittura, sarà evidente nelle nuove generazioni, che saranno educate del tutto con tecnologie e modalità *Web* (cosa che oggi, in parte, sta già avvenendo nelle Scuole); cioè si intuisce che il tempo trascorso non è stato sufficiente per configurare dei

⁷⁰ R. Pristerà, *Riflessioni sugli stili della scrittura digitale su internet*, infra, pp. 120-1.

⁷¹ Tra i molti modi di fare *Storytelling* si ricordano: le *Recensioni*, cioè i «micro-racconti di vita [...] che richiedono linguaggio chiaro e accattivante» (R. Pristerà, *Riflessioni sugli stili della scrittura digitale su internet*, infra, p. 122); le *e-mail*, che hanno «cambiato il nostro stile di scrittura: andare al punto, usare le liste, non dilungarsi, evitare i giri di parole...» (R. Pristerà, *Riflessioni sugli stili della scrittura digitale su internet*, infra, p. 122); e i *Blog*, cioè i diari con cui molti scrittori si sono fatti conoscere sul *Web*.

⁷² R. Pristerà, *Riflessioni sugli stili della scrittura digitale su internet*, infra, p. 123.

⁷³ R. Pristerà, *Riflessioni sugli stili della scrittura digitale su internet*, infra, p. 125.

mutamenti chiari e profondi sulla nostra *Scrittura*, ma certamente ci sono le opportune premesse affinché questi cambiamenti matureranno in risultati concreti nelle successive generazioni, in quanto l’evoluzione del linguaggio digitale (come era avvenuto per quello tradizionale su supporto materiale: papiro, pergamena, lapide, legno, tessuto, metallo e carta) ha bisogno di tempi un po’ più lunghi rispetto a quelli trascorsi attualmente.

Quindi, il saggio di Pristerà ha analizzato le recenti modalità che la *scrittura* ha dovuto recepire in seguito all’innovazione del *Web*: il nuovo stile della scrittura digitale che è venuta emergendo con la nascita e l’affermazione di *Internet* attraverso i siti web (dalle e-mail alla messaggistica dei *Social network*, dalla fotografia ai videoclip, etc.). Per cui Pristerà ci ha condotto nel mondo della *creatività e della saggistica senza testo cartaceo*: un percorso dialettico fra la scrittura materiale e quella virtuale di *Internet*, che ha messo in evidenza lo stile di *scrittura partecipata della parola digitale* del Web, che ha prodotto una nuova forma di *cittadinanza*: l’affermazione della *Parola* dei nuovi modelli di *scrittura digitale* ha consentito l’esercizio di una *cittadinanza attiva* online.

3. Come visto nel paragrafo precedente, i saggi raccolti nell’*ebook* “*Le identità della Parola critica*” sono esempi della complessità del mondo della critica letteraria e della saggistica digitale: un universo di *natura plurale* per suo intrinseco carattere e valore, cioè una *pluralità* che svolge un ruolo basilare nel processo di crescita del pensiero e della coscienza critica umana; una capacità plurale dell’attività critica che ci sostiene nel guardare *avanti*: a cercare nuovi approcci critici che evolvono dai risultati plurali della precedente *creatività critica*.

In questa prospettiva sono orientati i saggi di questo *eBook*; infatti, l’approccio storiografico di Orvieto propone l’attualità e il valore della visione critica di De Sanctis come una potente difesa dalle complesse iperboli della critica e della cultura in generale⁷⁴, cioè Orvieto presenta una visione dell’*atto critico* ispirata al mondo “solido” dell’*uomo-pellegrino* di De Sanctis, dove il critico deve far proprie le regole certe e i grandi progetti della società, per cui a fondamento della *Critica* ci deve essere il

⁷⁴ Cfr. P. Orvieto, *Dante, Petrarca e il Rinascimento di De Sanctis sono sempre attuali?*, infra, p. 44.

comportamento responsabile del soggetto. Un modello che rientra nella teoria critica classica ottocentesca, in cui si colloca la storiografia di De Sanctis, il quale aveva parlato del *comportamento responsabile* come *critica perfetta* in un saggio critico dove dice che la «Critica perfetta è quella in cui questi diversi momenti si conciliano in una sintesi armoniosa. Il critico ti dee presentare il mondo poetico rifatto ed illuminato da lui con piena coscienza, di modo che la scienza vi perda la sua forma dottrinale, e sia come l’occhio che vede gli oggetti e non vede sé stesso»⁷⁵, ossia l’attività critica, in quanto giudizio di valutazione, deve rappresentare l’equilibrio sinergico tra i vari momenti che l’animo del poeta ha attraversato nel creare la sua opera: le varianti della fenomenologia umana che hanno concorso alla concezione e formazione del mondo poetico. Tale visione critica di De Sanctis si basa sul concetto di *profondità* di uno

⁷⁵ Francesco De Sanctis, «*Cours familier de littérature*» par M. De Lamartine, in: *Saggi critici* [Morano, Napoli, 1874], a cura di Luigi Russo, Editori Laterza, Bari, Aprile 1965, Vol. 2 (409 pp.), Cap. 28, p. 87. Sul manuale letterario *Cours familier de littérature* di Alfonso De Lamartine, De Sanctis compie un interessante e simpatico affresco (a volte con accenti ironici: «Bella cosa fare il critico! Sedere a scranna tre gran palmi più su che tutto il genere umano», oppure: «Bella critica, dove si rivelano tante meschine passioni!», in: F. De Sanctis, «*Cours familier de littérature*» par M. De Lamartine, in: *Saggi critici*, cit., pp. 78 e 80) sui rapporti tra i critici e gli scrittori (e spesso si sofferma, facendo paragoni, sui modi in cui i critici francesi e tedeschi fanno critica), che gli dà l’occasione di esporre la sua visione del *fare critica*, che assume un tono oggettivante, cioè De Sanctis propone molte considerazioni su quale sia il compito del critico e sulla funzione che deve svolgere la critica, tra cui esprime la propria contrarietà alla formulazione di *teorie generali* in quanto «Le nude teorie non hanno efficacia a formare l’educazione estetica di un popolo [poiché] se volete formare il pubblico gusto, è al cuore che dovete parlare», cioè «Le teorie astratte non sono buone che a gonfiarci di superbia, a darci una falsa sicurezza; giovano poco a formare il gusto e a stimolare le forze produttive: spesso nucono» (F. De Sanctis, «*Cours familier de littérature*» par M. De Lamartine, in: *Saggi critici*, cit., p. 81), perché, commenta Luigi Russo, «ogni forma di dottrinarismo [...] finisce sempre con l’annebbiare la vista del critico» (F. De Sanctis, «*Cours familier de littérature*» par M. De Lamartine, in: *Saggi critici*, cit., Nota 1, p. 81), cioè guardando al *generale* si perde di vista l’importanza del *particolare*. Questa posizione di De Sanctis trova un’ulteriore specificazione quando egli dice che per fare una *critica utile* su un libro occorre esaminare «il valore dei giudizi dati dall’illustre scrittore, ovvero ponendo in discussione il suo criterio critico» (F. De Sanctis, «*Cours familier de littérature*» par M. De Lamartine, in: *Saggi critici*, cit., p. 80), cioè De Sanctis sottolinea che per fare una «critica utile» bisogna stabilire una relazione determinante tra il metodo critico e il giudizio di valore.

scrittore, che si capisce quando un suo «pensiero ne comprende molti e molti altri»⁷⁶, cioè la sintesi unitaria della *profondità* è il carattere specifico della *critica responsabile* desanctisiana che si occupa dello *scrittore*, poiché «Nei grandi critici un epiteto è spesso un carattere, tutt'una critica»⁷⁷: l'incontro della parola dello scrittore e quella del critico si esemplifica nella *pluralità unificante* dei significati del loro pensiero, per cui l'epiteto di De Sanctis è come «Quando una idea vera mi si presenta, la mi luce innanzi come una stella»⁷⁸, una metafora che illumina (letteralmente) il metodo critico desanctisiano, il quale nasce e si stabilizza in una relazione costante con la poesia dello scrittore, dove «Il critico raccoglie quelle poche sillabe, ed indovina la parola tutta intera. [...]. La critica germoglia dal seno stesso della poesia. Non ci è l'una senza l'altra. [...] / Il libro del poeta è l'universo; il libro del critico è la poesia: è un lavoro sopra un altro lavoro»⁷⁹. In particolare, nell'ermeneutica desanctisiana avviene un processo di sinestesia: «La critica ha già fatto molto cammino quando ella è giunta a coglierti una concezione poetica ne' suoi momenti essenziali. È un lavoro spontaneo nel poeta, spontaneo nel critico. [...]; il critico può bene apparecchiarsi al suo ufficio con lunghi studii, [...]; ma quella sicurezza d'occhio con la quale sa in una poesia afferrare la parte sostanziale viva, la troverà solo nel calore di una impressione schietta e immediata»⁸⁰; dunque, dopo che «il critico ha acquistata una chiara coscienza del mondo poetico, può determinarlo, assegnandogli il suo posto ed attribuendogli il suo valore. È ciò che si dice propriamente giudicare o criticare»⁸¹. Da queste parole di De Sanctis

⁷⁶ F. De Sanctis, «Cours familier de littérature» par M. De Lamartine, in: *Saggi critici*, cit., p. 99.

⁷⁷ F. De Sanctis, «Cours familier de littérature» par M. De Lamartine, in: *Saggi critici*, cit., p. 100.

⁷⁸ F. De Sanctis, «Cours familier de littérature» par M. De Lamartine, in: *Saggi critici*, cit., p. 83.

⁷⁹ F. De Sanctis, «Cours familier de littérature» par M. De Lamartine, in: *Saggi critici*, cit., pp. 84-85.

⁸⁰ F. De Sanctis, «Cours familier de littérature» par M. De Lamartine, in: *Saggi critici*, cit., p. 86.

⁸¹ F. De Sanctis, «Cours familier de littérature» par M. De Lamartine, in: *Saggi critici*, cit., p. 97.

emerge la visione che la critica è *solida e responsabile* solo quando viene fondata nella conoscenza viva e profonda della sostanza dell'opera del poeta, un punto in cui le opere dei due autori (poeta e critico) divengono un *unicum solidale*: questa è la critica *perfetta* desanctisiana.

Mentre con la visione critica dell'ultimo Barthes l'attenzione si sposta sulla natura del *soggetto-autore* del libro, sull'*io* trasformato dalla scrittura e non dalla vita: è una soggettività incentrata sul *valore dell'io*, poiché «L'io è una pluralità di forze quasi personificate, di cui a volte l'una a volte l'altra si situa sulla scena e prende l'aspetto dell'io»⁸², cioè un *io* che osserva le forze esterne del mondo che lo influenzano e rendono variabile la posizione della sua soggettività nel mondo dell'opera, per cui siamo in presenza di una soggettività reticolare e mobile in quanto «la 'verità' è nella differenza»⁸³. Così la ricerca per la *preparazione del romanzo* ha portato Barthes a valorizzare le «sfumature individuali»⁸⁴, poiché la *sfumatura* è lo strumento che ci aiuta a salvaguardare la soggettività critica e valorizzare la *pluralità* dell'io. Perciò, secondo Patat, il Barthes del *Corso* sulla *preparazione del romanzo* ha proposto la critica come luogo di esemplificazione dell'autore contro la «scientificità strutturalistica»⁸⁵, cioè il progetto critico realizzato dall'ultimo Barthes ha comportato una metamorfosi che lo ha condotto dalla critica letteraria all'opera letteraria, dal saggio critico al «romanzesco», dalla struttura alla *Frase*⁸⁶ del discorso *romanzesco*, ossia da critico ad autore di romanzo,

⁸² R. Barthes, citato in: A. Patat, *Roland Barthes e l'ultima sfida della critica*, infra, p. 54; ma, in realtà, nel testo originale è Barthes che cita le parole di Friedrich Wilhelm Nietzsche (tratte dall'antologia di testi *Vie et vérité*, curata da Jean Granier, PUF, Parigi, 1971, p. 53), per cui si veda l'edizione italiana di R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, cit., Vol. 1, p. 99.

⁸³ R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, cit., Vol. 1, p. 154.

⁸⁴ A. Patat, *Roland Barthes e l'ultima sfida della critica*, infra, p. 54.

⁸⁵ A. Patat, *Roland Barthes e l'ultima sfida della critica*, infra, p. 54.

⁸⁶ R. Barthes promette che il terzo Corso su *La préparation du roman* sarà dedicato alla *Frase*, ma ciò non è mai avvenuto a causa della sua morte accidentale; in tal senso si vedano: il saggio su *Flaubert e la frase* (in: *Il grado zero della scrittura*, seguito da *Nuovi saggi critici*, cit., pp. 132-140), in cui espone le sue idee sulla *Frase* sia commentando Flaubert che Mallarmé, nonché sostiene che la *Frase* è un oggetto logico, psicologico e ideologico; inoltre, nella lezione dell'Incontro finale del 10 marzo 1979, Barthes afferma

dall’ecdòtica, *mutatis mutandis*, alla diànoia; così una *transizione* che avvolge l’interiorità della *scrittura* è l’ultima «sfida critica» che Barthes ha lanciato nelle sue lezioni sulla *preparazione del romanzo*, dove ha vissuto il desiderio di fare un romanzo dopo una vita dedicata alla scrittura saggistica, di cui ci ha dato esempi straordinari nelle sue monografie e raccolte di saggi. Ed è proprio in uno dei percorsi dell’opera barthesiana che si colloca l’approccio critico proposto dal saggio di Panella che, con una comparazione triangolare, individua il collegamento fra le critiche militanti della triade (Todorov, Barthes e Bigongiari) «nella qualità del loro stile di scrittura e di pensiero»⁸⁷, cioè il loro comune denominatore è la volontà di «costruire un modello di critica originale»⁸⁸: un progetto che li unifica nel loro stile di lavoro per il quale è necessario una ricerca o uno scavo all’interno di ciò che si vuole dire o mostrare a partire da un testo letterario. L’opera dei tre critici militanti di Panella, dunque, si inserisce nella *simbiosi* che connota la *parola* del critico-scrittore: l’opera che esemplifica l’unità sinergica fra la *Scrittura creativa* e la *Parola critica*.

Invece, il saggio di Domenichelli entra nel dibattito contemporaneo sulla definizione della *critica tematica* (che viene spesso considerata come una risposta al *grido* della crisi della critica) evidenziando, prima, la propria visione dei significati dei termini *Motivo* e *Tema*, e poi arriva sul versante tematologico dove sostiene che il *Tempo* costituisce il *Tema* come un *abito sociale*, che esprime sia l’identità storico-culturale dell’essere umano che la manifestazione del suo *spirito recondito*; per cui fra *Tempo* e *Tema* corre un legame di gerarchia simbiotica, come nel rapporto *Padre>Figlio*, tale che la visione della *Tematologia* in Domenichelli si configura come un paternalismo *sui generis*. In questo contesto di critica tematica, *mutatis mutandis*, si colloca il saggio di Marchi sul metodo del *realismo critico* di Baldacci, la metodologia che ha applicato nell’interpretazione della narrativa tozziana e con cui è entrato nel

che la «Frase assoluta [è il] sedimento della letteratura» (Parte su *La vita a forma di frase*, in: *La preparazione del romanzo*, cit., Vol. 1, p. 179).

⁸⁷ G. Panella, *Il critico militante tra ricerca e scrittura letteraria*. Todorov, Barthes, Bigongiari, infra, p. 80.

⁸⁸ G. Panella, *Il critico militante tra ricerca e scrittura letteraria*. Todorov, Barthes, Bigongiari, infra, p. 80.

profondo di Tozzi stabilendo «corto-circuiti folgoranti, formidabili»⁸⁹, cioè ha colto i sensi dell’opera tozziana attraverso l’approccio del «militante scrupoloso, ineccepibile»⁹⁰, in quanto Baldacci ha condotto la sua attività interpretativa sull’opera di Tozzi con una ricerca minuziosa sul campo, una verifica puntuale dei dati e ha fatto la loro analisi mediante il confronto materiale dei testi; questo, secondo Marchi, è il modo di Baldacci per dare corpo alla sua visione di «letteratura e verità»⁹¹, cioè per verificare la concretezza della sostanziale specularità tra l’opera e la vita. Quindi, secondo Marchi, alla base del *Baldacci critico* c’è la figura di un *grande umanista*, di un uomo «anticonformista e laicamente radicale»⁹², che ha fatto dello studio letterario e artistico le sue esperienze di vita, le quali sono state una *forma di militanza* con cui ha espresso la sua visione etica e politica del mondo⁹³; perciò il metodo critico baldacciano poggia su una sinergia tra l’universo della vita umana e quello dei valori della *letteratura*.

Infine, anche il saggio di Pristerà procede su una linea di *critica tematica*, ma con peculiari aspetti, dato che l’argomento non è strettamente letterario: un testo da cui emerge un carattere interdisciplinare e una visione prospettica, cioè una metodologia tipica dell’infosfera del Web, dove il soggetto che agisce ha sempre lo sguardo teso in avanti, poiché la *fenomenologia digitale* è costantemente proiettata al futuro per sua intrinseca natura. Una dimensione da cui si capisce che il metodo critico di *Internet* segue un approccio di indagine e analisi di tipo multidisciplinare e integrato, aperto e plurale, dinamico e interattivo, che ha provocato vari cambiamenti nello stile del comportamento umano, tra cui uno è quello *socio-linguistico*, cioè *Internet* ha trasformato la scrittura da un *atto* solitario privato in un *segno* di appartenenza collettiva, in un momento di condivisione sociale, per cui la scrittura ha già ricevuto la metamorfosi di una parte del suo vecchio carattere: l’identità della scrittura è stata

⁸⁹ M. Marchi, *Federigo Tozzi nell’opera critica di Luigi Baldacci*, infra, p. 105.

⁹⁰ M. Marchi, *Federigo Tozzi nell’opera critica di Luigi Baldacci*, infra, p. 102.

⁹¹ Si tratta del titolo di un’opera di L. Baldacci: *Letteratura e verità. Saggi e cronache sull’Otto e sul Novecento italiani*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1963.

⁹² M. Marchi, *Federigo Tozzi nell’opera critica di Luigi Baldacci*, infra, p. 112.

⁹³ Cfr. M. Marchi, *Federigo Tozzi nell’opera critica di Luigi Baldacci*, infra, p. 111.

trasformata da percorso informativo *unidirezionale* a sentiero comunicativo *plurale*, a processo biunivoco e interattivo.

Quindi, il mondo del *Web* ha influenzato la dinamica del nostro linguaggio, cioè la scrittura digitale è divenuta strumento iperbolico di comunicazione attraverso *Newsletter*, *Giornali online*, *Siti web*, *CD-Rom*, *Cloud*, *eBook*, etc., che hanno impattato fortemente il settore dell’editoria tradizionale. In particolare, nel passaggio dalla carta al digitale sono avvenute alcune modifiche statutarie del linguaggio, riassumibili in due tipologie: la prima si può definire come *scrittura statica privata*, la seconda come *scrittura dinamica pubblica*. La *scrittura statica* è quella che nasce e si ferma all’interno di un PC (tipica della fase pre-Internet), mentre la *scrittura dinamica* è quella del *Web* che viaggia su *Internet* attraverso i *Browser*: le applicazioni per la posta elettronica, i siti web, i *Blog* (un termine sincretico nato dall’incrocio tra “web” e “log”: traccia sulla rete *Internet*), etc., di cui ormai esistono molteplici versioni in ogni settore del nostro mondo⁹⁴, nonché i *Social network* (per esempio: *Facebook*, *Twitter*, *Instagram*, *YouTube*, etc.) hanno cambiato il rapporto con *Internet* da passivo ad attivo, sino a far divenire la *Parola digitale* uno strumento di protagonismo, ossia, parafrasando il sociologo Bauman, si è giunti al *protagonismo liquido* del terzo millennio.

Questo *protagonismo liquido* è stato possibile grazie alle potenzialità esponenziali di *Internet*, infatti, le multinazionali del *Web* annunciano spesso la creazione di nuove applicazioni software e prodotti hardware (*Smartphone*, *Tablet*, *Sistemi operativi*, *Tipi di connessione alla rete*, etc.), che arricchiscono il panorama merceologico della nostra *società digitale*. Una di queste novità, per esempio, è stata l’annuncio che entro il 2021 *Facebook* diventerà un’applicazione solo mobile e solo video⁹⁵, ciò significa che non ci sarà più spazio per la scrittura e si useranno solo

⁹⁴ Per esempio i siti web dei Governi degli Stati, delle Amministrazioni pubbliche a ogni livello, delle Aziende e Società professionali, etc., nonché la moltitudine dei *Blog tematici*, per esempio: “Infolet” (che si occupa di «Cultura e critica dei media digitali»), oppure “Le Parole e le Cose” (che ospita e promuove la critica letteraria), etc.

⁹⁵ L’annuncio è stato fatto in una Conferenza a Londra (nel Giugno 2016) da Nicola Mendelsohn, Vice Presidente di *Facebook* per l’Europa, il Medio Oriente e l’Africa.

immagini in movimento⁹⁶, visto la costante crescita nel mondo delle persone che fruiscono di *Internet*⁹⁷. Pertanto, bisogna riconoscere che sta già avvenendo il tramonto del predominio del testo scritto in *Internet*, poiché la parola *scritta* è poco flessibile per le pubblicità e le visualizzazioni del *Web*, così il declino della scrittura è già in corso, perché nel mondo digitale (sommerso da enormi quantità di informazioni) il modo più semplice e veloce per raccontare una storia e/o fornire notizie è il montaggio di immagini con audio e così la cinematografia dominerà il *Web*. Dunque, la *narrazione globalizzata* dei filmati sta creando una *realtà aumentata* e un’esaltazione dell’oralità come mezzo privilegiato di comunicazione. Uno scenario che non conosciamo quanto si svilupperà, non sappiamo se esiste un punto finale alla *rivoluzione digitale* in corso, per cui oggi nessuno potrà dire quali saranno gli ulteriori impatti e cambiamenti sulla società umana del futuro.

4. In conclusione, la *pluralità del Cielo critico* che il lettore incontrerà in questo *eBook* lo aiuterà a comprendere che l’ermeneutica si fonda sul territorio complesso e complicato della *Sapienza* umana, che consente un’evoluzione infinita delle interpretazioni critiche (sia letterarie

⁹⁶ Cfr. Paolo Sordi, 2021: *la scomparsa della scrittura e il trionfo del video*, nel Blog “INFOLET.Riflessioni” [20 gennaio 2017], dove Sordi recensisce la guida di Chris Anderson, *TED Talks* (Houghton Mifflin Harcourt, 2016), dedicata al *public speaker*, cioè all’esaltazione dell’oralità come mezzo privilegiato di comunicazione della “TED” (acronimo di *Technology Entertainment Design*): un Ciclo di conferenze che si afferma tra gli anni Ottanta e Novanta del ‘900 negli Stati Uniti su iniziativa del designer Richard Saul Wurman (architetto dell’informazione).

⁹⁷ In proposito è opportuno rilevare la nascita di una *nuova patologia sociale*: l’*ipnosi di internet* (in primis la febbre dei *Social-network*) che ormai avvolge e sommerge la società globale del terzo millennio; in questo quadro il fenomeno della *connessione digitale permanente* ha creato una nuova *droga sociale*, che allontana le persone dalla sostanziale parola critica e li appiattisce sull’immagine digitale *stordente*, quindi è nata una *socialità virtuale* che ci allontana dalla *Parola critica* (in particolare quella letteraria, che richiede fatica e tempi lunghi) nell’epoca della *rivoluzione digitale* focalizzata sui tempi brevi, cioè siamo in un periodo storico in cui il passaggio dalla carta al digitale sta riducendo il grado di attenzione olistica delle persone e la loro capacità di svolgere l’analisi critica dei contenuti a favore dell’immagine/video incentrata solo sull’apparenza e sulla singolare immediatezza del messaggio visuale-virtuale.

che di altri settori disciplinari); perciò il carattere della critica è, intrinsecamente, di tipo esponenziale, in cui le fasi di *crisi* sono solo dei *punti di confine* che hanno una natura *relativa*, ossia sono dei punti di resilienza che potranno essere superati (con i *tempi* proporzionali alla riflessione del pensiero umano e ai processi culturali dell’epoca in cui sono avvenuti) con l’apertura di *nuovi orizzonti critici* al nostro sguardo evolutivo: un processo che si articola secondo la vichiana circolarità della storia umana.

Dunque, l’*eBook* è un contributo al percorso di ricerca sulla *pluralità del Cielo critico*, che connota l’identità della *letteratura critica* e del nostro *Sapere* in generale.

Chiusdino (SI), 25 novembre 2017

I. Dante, Petrarca e il Rinascimento di De Sanctis sono sempre attuali?

di **Paolo Orvieto**

L’impietosa stroncatura che Francesco De Sanctis fa degli autori (coi quali entra in immediata empatia o dispatia) e delle opere dei nostri secoli pre-rinascimentali e soprattutto dei nostri Umanesimo e Rinascimento, come documentato nella mia recente monografia,⁹⁸ apre un quesito che reputo attuale: il giudizio critico deve essere valutabile solo secondo la categoria storica, apolitica e universale e mai personale del bello, come voleva Croce, che nella sua ben nota teoria dei distinti aveva definito l’arte come conoscenza delle cose nella loro individualità, differente dalla conoscenza concettuale e da ogni valutazione morale. Oppure solo secondo la detestata da De Sanctis critica erudita, notomizzante e algidamente ancillare?

C’erano senza dubbio i presupposti dell’autonomia dell’arte anche in De Sanctis, ma non certo nelle sue valutazioni di singoli autori, in cui, oltre o piuttosto che il bello delle opere valuta prima di tutto la caratura umana, quindi implicitamente anche morale e ideologica dell’autore, in sostanza quanto quell’autore sia stato, è o sarà nei secoli utile o dannoso alla formazione, civile, politica e sociale dell’italiano e dell’uomo in genere. Perciò, perché l’arte, e potremmo aggiungere anche la critica, non siano un inutile passatempo edonistico o erudito per pochissimi iniziati, non possono esimersi del tutto dal perseguire un *telos* edificante; e soprattutto non può mai essere reciso l’osmotico *trait d’union* tra autore e fruitori del testo letterario: «l’arte non è un capriccio individuale. [...] L’arte, come religione e filosofia, come istituzioni politiche ed amministrative, è un fatto sociale, un risultato della cultura e della vita nazionale».⁹⁹

⁹⁸ Paolo Orvieto, *De Sanctis*, Salerno Editrice, Roma, 2015, pp. 154-85.

⁹⁹ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Niccolò Gallo, Introduzione di Natalino Sapegno, con una Nota introduttiva di Carlo Muscetta, Einaudi, Torino, 1975 (2 voll.), II, pp. 902-3.

De Sanctis fa iniziare, come del resto gran parte della critica antica e moderna, il nostro Rinascimento da Petrarca, al quale dedica nel corso della sua carriera critica molti saggi e lezioni: nella prima scuola napoletana e nei due corsi zurighesi (1857-58; 1858-59); l’articolo *La critica del Petrarca* (nella «Nuova Antologia», 1868); il *Saggio critico sul Petrarca* (1869); e il capitolo *Il Canzoniere* della *Storia della letteratura italiana* (1869-70).



Figura 2. Intervento di **Paolo Orvieto** alla Conferenza pubblica “Le identità della Parola critica” (Siena, 5 aprile 2017). Foto: Archivio Associazione Culturale “la collina”.

Petrarca è la faccia antitetica di Dante, con cui va a formare una delle sue coppie contrastive (poi ancor più conflittuali quelle costituite da Guicciardini/Machiavelli e Leopardi/Schopenhauer): in un De Sanctis, temperamento passionale, irruento e come sappiamo sempre implicato nelle battaglie letterarie, nazionali e poi politiche,¹⁰⁰ alla congeniale simpatia per il consanguineo Dante non poteva che far da contraltare una altrettanto viscerale antipatia per Petrarca. La più volte diagnosticata cartella clinica con la progressiva formazione della esiziale cellula tumorale italiana causata insieme dalla caduta dell’«ideale», dall’eccesso di formalismo e dal divorzio intellettuale/popolo, «peccato originale» del resto già dei primi secoli (si veda il Dolce stil nuovo), ha per lui come primo e principale responsabile Petrarca, per antonomasia il poeta non più animato da un «ideale», solo concentrato sulla sua personale ed egotica esperienza,

¹⁰⁰ Su De Sanctis politico cfr. i recenti: P. Orvieto, *De Sanctis politico: gli anni preunitari (1848-1860)*, in: «Rivista di Letteratura Italiana», XXXV, 1, 2017. *Francesco De Sanctis 1817-2017*, a cura di E. Biagini, P. Orvieto, S. Piazzesi, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, 2017, pp.151-72; e M. Sinico, *L’esperienza politica, letteraria e giornalistica di Francesco De Sanctis: 1860-1883*, ivi, pp. 173-83.

squisito ma assolutamente impopolare, autoreferenziale cesellatore del verso, quindi profetica premessa alla progressiva degenerazione che De Sanctis definisce “retorica” (artificiale elaborazione fine a se stessa della parola). Basti citare solo alcuni passi dalla sua *Storia della letteratura italiana*. Mentre «il popolo cantava i suoi [di Dante] versi anche in contado, e pigliava alla semplice la sua fantasia» e nella *Commedia* «si sviluppava la storia o il mistero dell’anima nella più grande varietà delle forme, sì che vi si rifletteva tutta la vita morale nel suo senso più serio e più elevato»; poi, dopo Dante e con Petrarca, «la superficie si fa più levigata, il gusto più corretto, sorge la coscienza puramente letteraria, il culto della forma per sé stessa». Agli scrittori, «intenti più alla forma che al contenuto, poco loro importava la materia, pur che lo stile ritraesse della classica eleganza. Così sorsero i primi puristi e letterati in Italia, e capi furono Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio. [...] L’Italia ha avuto [con Dante] il suo poeta; ora [con Petrarca] ha il suo artista».

Petrarca,

Nuovo Virgilio, volle emulare anche Cicerone [...] Ma la lingua latina potea così poco rivivere come l’Italia latina. [...] Così si formò una coscienza puramente letteraria, lo studio della forma in sé stessa con tutti gli artifici e lenocini della retorica [...] Trovi un meraviglioso artefice di verso, un ingegno colto, ornato, acuto elegante: non trovi ancora il poeta. [...] Non c’è dunque nel *Canzoniere* una storia [...] Non ci è storia, perché nell’anima non ci è una forte volontà, né uno scopo ben chiaro; perciò è tutto in balia d’impressioni momentanee, tirate in opposte direzioni. [...] Ma nel Petrarca la lotta è senza virilità. Gli manca la forza che abbondò a Dante d’idealizzarsi nell’universo; e rimanendo chiuso nella sua individualità, gli manca ogni forza di resistenza; sì che la tragedia si risolve in una flebile elegia. [...] Senza patria, senza famiglia, senza centro sociale in mezzo a cui viva altro che letterario, ritirato nella solitudine dello studio e nell’intimo commercio degli antichi, la verità e la serietà della sua vita è tutta in queste espansioni estetiche. [...] Ciò che l’interessa non è entusiasmo intellettuale, né sentimento morale o patriottico, ma la contemplazione per sé stessa, in quanto bella, un sentimento puramente estetico. [...] Quel tipo di lingua che Dante vagheggiava nella prosa, il Petrarca lo ha realizzato nella poesia, dalla quale è sbandito il rozzo, il disarmonico, il volgare, il grottesco e il gotico, elementi che pur compariscono nella *Commedia*. [...] La parola vale non solo come segno, ma come parola. [...]

L’artista gode; l’uomo è scontento. Perché sotto a questa bella forma così levigata e pulita vive un povero core d’uomo [...] L’uomo è minore dell’artista.¹⁰¹

Non so se qualcuno l’ha già scritto, ma De Sanctis, oltre a prevedere la sopravvivenza secolare di Dante (si veda il caso Benigni)¹⁰² e la progressiva parabola di sfortuna e declino dei *Rerum vulgarium fragmenta*, anticipa il saggio di Gianfranco Contini *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, forse ancor oggi uno dei saggi più significativi sul suo *Canzoniere*: molte di quelle che sono per De Sanctis le colpe di Petrarca corrispondono pari pari – pur con ben altra coscienza linguistica – ai pregi petrarcheschi di Contini. Anche per lui «È un fatto che noi moderni ci sentiamo più solidali col temperamento, dico temperamento linguistico, di Dante».¹⁰³ Dante è caratterizzato sia per Contini, sia come già abbiamo visto per De Sanctis, dal plurilinguismo, ossia poliglottia: in lui «la pluralità di toni e pluralità di strati lessicali va intesa come compresenza: fino al punto che al lettore è imbandito non solo il sublime accusato o il grottesco accusato, ma il linguaggio qualunque [...]. In altri termini, è il fatto linguistico di Dante a impiantarsi due poli».¹⁰⁴ Poliglottia dantesca ridotta a monoglottia da Petrarca. Ma il maggior prestigio poetico e culturale è da Petrarca assegnato al latino (definiva *nugae* le sue cose in volgare): «in latino, Petrarca intende essere [...] il Cicerone [...] di se stesso, e il Virgilio di se stesso, e infine il Livio [...] di se stesso. È chiaro che il volgare non è passibile di usi pratici. [...] Il volgare è solo sede di esperienze assolute, la sua pluralità e curiosità Petrarca le sposta verso il latino. [...] Questa unificazione (monoglottia) si compie lungi dagli estremi, ma lontano anche dalla base, sopra la base, naturale, strumentale, meramente funzionale e comunicativa e pratica. [...] manca in compenso

¹⁰¹ Tutte citazioni da F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, cit., I, pp. 286-311.

¹⁰² Cfr. ad esempio, F. De Sanctis, *Purismo illuminismo storicismo*, *Lezioni II*, a cura di A. Marinari, Einaudi, Torino, 1975, p. 1075: «Or, Dante si può chiamare Omero de’ nostri tempi, giacché, come Omero produsse tanti altri, e fu conseguenza della seguente letteratura, così Dante è il compendio della letteratura moderna».

¹⁰³ G. Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, dapprima in «Paragone» dell’aprile del 1951, poi, da cui si cita, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino, 1970, pp. 169-92, la cit. a p. 170.

¹⁰⁴ Ivi, pp. 171-72.

nel Petrarca volgare qualsiasi concessione al pensiero. [...] fa dell'autobiografismo trascendentale [...], rifiuta o piuttosto ignora la tradizione detta realistica».¹⁰⁵

Insomma con Petrarca avremmo una risoluzione del pensiero, etico e ideologico e anche del sentimento, del tutto inconsistenti, nella parola, fine a se stessa e il sociale si atrofizza nell'individuale. Petrarca (ma l'anatema si estende almeno fino ad Alfieri) è il più eclatante esempio del poeta che si segrega nella *turris eburnea* del privato e della letteratura, di una cultura autoreferenziale che ha reciso ogni vitale flusso osmotico tra arte e vita, tra contenuto e forma, tra intellettuale e lettore.

Petrarca è il prodromo immediato degli ancor più detestati «uomo del Guicciardini» e «uomo del Rinascimento» in genere e poi «uomo dell'Arcadia», caratterizzati dai principali difetti dell'italiano dei secoli XV-XVIII: il più egoistico e asociale individualismo e l'apatica indifferenza per la realtà politica e storica in cui vive, la cura formale fine a se stessa, l'atrofia ideologico-sentimentale, e non solo di poeti e intellettuali, ma degli stessi italiani, tutti insieme radici genetiche del fallimento unitario dell'Italia e dell'ignominioso asservimento alle altre nazioni, già da tempo costitutesi in Stati unitari.

La stroncatura desantisiana di Petrarca – come del resto tutta la sua critica – ha un doppio obiettivo: letterario, ma prima ancora etico e politico. Perciò il suo Petrarca non ebbe «la virtù dell'indignazione, la profondità dell'odio, la magnanimità del disprezzo, la santa ira di Dante, le buone e le cattive qualità delle nature energetiche».¹⁰⁶ E poi soprattutto i suoi tanto celebrati versi sono scritti in serie, «per mestiere», troppo spesso riciclando materiale di altri (perciò le sue «qualità scimie») e anche per i contenuti, «in luogo di rappresentare i suoi sentimenti, li analizza».¹⁰⁷ Con lui, e fino all'Alfieri, «ne nasce un distacco profondo tra il pensiero e la vita»¹⁰⁸. La sua poesia non si sostanzia quasi mai nella «cosa», raggiungendo solo

¹⁰⁵ Ivi, pp. 173-74.

¹⁰⁶ F. De Sanctis, *Saggio critico sul Petrarca*, a cura di N. Gallo, Introduzione di N. Sapegno, Einaudi, Torino, 1952, p. 39.

¹⁰⁷ Ivi, p. 52.

¹⁰⁸ F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, cit., I, p. 303.

quella dimensione artificiale «aulica, aristocratica, elegante e melodiosa»¹⁰⁹, che poi sarà il virus che contagierà per secoli i poeti d'Italia.

Petrarca in fin dei conti non è solo e tanto un'individualità poetica, ma piuttosto lo snodo di transizione, assieme a Boccaccio, verso l'inconsistenza se non l'assenza dell'«ideale» e verso quello che per De Sanctis è il vero dramma della poesia italiana: il definitivo divorzio tra intellettuale, non più come Dante *maître à penser*, e popolo.

Certo per De Sanctis traumatica – e per alcuni aspetti pur prestigiosa – la frattura tra il Medioevo e il Rinascimento, che da un lato è l'emancipazione da una concezione teologica ad una laica, ma dall'altro è anche il momento in cui il «letterato» prende il posto dell'«uomo», l'«artista» quello del «poeta» e alla fede appassionata di Dante subentra il poeta-intellettuale confinato nell'alveo paralizzante dell'isolamento egocentrico.

Nel saggio *L'uomo del Guicciardini* (nella «Nuova antologia» del 1869)¹¹⁰ De Sanctis ripropone l'antitesi, presente nella *Storia*, fra Machiavelli, precursore del nazionalismo moderno e Guicciardini, il cui «particolare» è la polare e solo utilitaristica negazione di ogni sociale «vincolo religioso, morale, politico». Nei secoli XIV-XVI si sono dimenticati i grandi ideali del periodo comunale. Eppure è il periodo, ammette De Sanctis, in cui fioriscono come in nessun'altra età e in nessun'altra nazione tante elevate e raffinatissime intelligenze: politici, filosofi, letterati e artisti, che sono tuttora oggetto di grande ammirazione. Sopraffini ingegni e tuttavia «fiacche le opere, [...] nulla che rivelasse vita collettiva e nazionale».¹¹¹ Insomma quello splendore artistico e intellettuale, patrimonio tuttavia di una ristrettissima élite di *mistai*, di iniziati, non sono per lui sintomo di sviluppo, bensì di inarrestabile involuzione di una grande civiltà ormai estenuata, al suo apogeo, ma ai limiti del collasso, proprio perché, mancando ogni certezza, la «tempra nazionale», il «carattere» e gli ideali, ci si esautora nello splendore e artificio delle forme. Il male maggiore dell'uomo del Rinascimento e poi

¹⁰⁹ Ivi, p. 303.

¹¹⁰ In F. De Sanctis, *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Laterza, Bari, 1965 (3 voll.), III, pp. 7-25.

¹¹¹ Ivi, p. 7.

dell’italiano in genere è, con prototipo esemplare Guicciardini, il più gretto egoismo, puramente individualistico, che gravita ossessivamente attorno solo al momentaneo e mai soddisfatto interesse dell’io: «un individuo simile al nostro savio può forse vivere; una società non può».¹¹²

Dante, il poeta della sostanza, il poeta universale è, e rimarrà, pietra di paragone, esemplare oltre che per la sua poesia per la sua esemplare statura umana: di uomo, di cittadino, per le sue passioni, per la sua vita di combattente, perché nella sua *Commedia*, in particolare nell’*Inferno*, ha rappresentato e drammatizzato i sentimenti, le passioni, gli ideali e le paure, non solo suoi ma d’ogni uomo del presente e del futuro: è l’individuo che agisce in nome – e per la salvezza – dell’intera umanità. Ma poi viene Petrarca, che è solo l’ancor fulgido inizio di una involuzione dell’etico verso il vuoto estetismo. Il degrado prosegue con Boccaccio, anti-Dante ancor più «retorico» (nelle opere minori) di Petrarca; più di lui specchio della nuova società, fatta di «uomini colti che ridono alle spalle degli uomini incolti che sono i più»¹¹³. Boccaccio è la voce letteraria di un mondo e di una società edonistica, ormai senza più ideali, immersa, potremmo dire con termine kunderiano, nell’«insostenibile leggerezza dell’essere», «disposta a burlarsi dell’antica»¹¹⁴, che «sbattezza tutto l’universo e lo materializza»¹¹⁵.

Con gli umanisti, dei quali è campione esemplare Poliziano, sopravvive solo «il sentimento della bella forma» e si accentua ancor più quell’infausto e sempre più abissale divorzio tra letterato e popolo. Il Rinascimento per De Sanctis

è l’Italia de’ letterati, col suo centro di gravità nelle corti. Il movimento è tutto sulla superficie, e non viene dal popolo e non cala nel popolo. O per dir meglio, popolo non ci è. Cadute sono le repubbliche; mancata è ogni lotta intellettuale, ogni passione politica. Hai plebe infinita, cenciosa e superstiziosa, la cui voce è coperta dalla rumorosa gioia delle corti e de’ letterati, esalata in versi latini. [...] I letterati facevano come i capitani di ventura: servivano chi pagava meglio; il nemico dell’oggi diveniva il protettore del domani. Erranti per le corti, si vendevano

¹¹² Ivi, p. 23.

¹¹³ F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, cit., I, p. 372.

¹¹⁴ Ivi, p. 329.

¹¹⁵ Ivi, p. 328.

all’incanto. [...] Ne nasce l’indifferenza del contenuto. Ciò che importa non è cosa s’ha a dire, ma come s’ha a dire. [...] La bella unità della vita, come Dante l’aveva immaginata, la concordia amorosa dell’intelletto e dell’atto, è rotta. Il letterato non ha obbligo di avere delle opinioni, e tanto meno di conformarvi la vita. [...] Il suo cervello è un ricco emporio di frasi, di sentenze, di eleganze; il suo orecchio è pieno di cadenze e di armonie: forme vuote e staccate da ogni contenuto.¹¹⁶

Naturalmente si potrebbero citare gli altrettanto impietosi giudizi desanctisiani sui vari autori dei secoli XV-XVII e il ritratto mefistofelico che fa di Lorenzo de’ Medici e poi anche dell’Aretino, ma a questo punto mi sembra più interessante, essendo quei giudizi ben noti, chiederci se queste viscerali intolleranze desanctisiane nei confronti di letterati-intellettuali ormai indifferenti ai valori tradizionali (patria, partiti, coinvolgimenti politico e sociale, ecc.), che poi si riflettono in una letteratura e in una cultura del tutto prive di stimolanti e vitali contenuti etico-ideologici, siano da attribuirsi solo al momento risorgimentale in cui si trattava di costruire una nuova coscienza dell’italiano o, al limite, possano essere in tutto o in parte pienamente condivisibili ancor oggi. Infatti De Sanctis era convinto che quell’uomo rinascimentale tutto egoismo tracima oltre i suoi tempi, sopravvive ancora nell’italiano del presente (e potremmo aggiungere anche del futuro): «l’uomo del Guicciardini *vivit, immo in Senatum venit*, e lo incontri ad ogni passo. E quest’uomo fatale c’impedisce la via, se non abbiamo la forza di ucciderlo nella nostra coscienza».¹¹⁷

Perciò credo che De Sanctis sia attualissimo, potente e almeno per me salvifico antidoto contro periodiche e piuttosto recenti degenerazioni – che potremmo con lui definire petrarchesche e/o rinascimentali – della critica o meglio della cultura in generale. Seguendo il grande filosofo e storico della cultura Zygmunt Bauman, recentemente scomparso, si possono circoscrivere due ben caratterizzate fasi culturali, una moderna (grosso modo dall’800 alle ultime decadi del ‘900) e una postmoderna (che lui chiama invece «modernità liquida»), che è tuttora la cultura dell’uomo del XXI secolo. Il teorico maggiore del postmoderno è stato il francese Jean-François Lyotard che in *La condizione postmoderna* del 1979 ne definisce

¹¹⁶ Ivi, pp. 397-98.

¹¹⁷ F. De Sanctis, *Saggi critici*, cit., III, p. 25.

alcuni caratteri-chiave: la fine di quelle che chiama «le grandi narrazioni», e quindi la decostruzione e demolizione progressiva dei maggiori progetti, filosofici e culturali, elaborati dalla modernità tra '800 e '900, tra i quali cita il cristianesimo, il marxismo e le stesse filosofie “forti” di Kant e di Hegel (invece maestro e faro di riferimento di De Sanctis). Il postmoderno rigetta la grande utopia delle «grandi narrazioni» del moderno, delle totalitarie “metafisiche” – filosofiche ma anche critiche – che possano spiegare organicamente – e perciò controllare – tutto lo scibile e quindi programmare universi concettuali rigidi e assiomatici.

Bauman fa un non poi tanto bizzarro paragone dell'uomo della modernità come «pellegrino» e dell'uomo della postmodernità come «*flâneur*»:

I pellegrini avevano un punto fermo nella solidità del mondo in cui camminavano; in un tipo di mondo in cui si può raccontare la vita come una storia continua, una storia che «fa senso», [...] secondo la quale ciascun evento è effetto dell'evento precedente e causa di quello successivo, ogni età uno stadio posto lungo una strada che mira alla pienezza del raggiungimento. Il mondo dei pellegrini – i costruttori di identità – deve essere ordinato, determinato, prevedibile, assicurato; ma soprattutto, deve essere un mondo nel quale le impronte sono impresse per sempre, in modo che le tracce e i documenti dei viaggi passati siano preservati e tenuti stretti.¹¹⁸

Invece l'«uomo-liquido» postmoderno demolisce, certo fiancheggiato da potenti alleati come il decostruzionismo di Derrida e compagni e il «pensiero debole» di Vattimo, tutti i sacrosanti progetti epistemologici e le inconfutabili certezze ermeneutiche del passato, perché per Bauman,

una società può essere definita «liquido-moderna» se le situazioni in cui agiscono gli uomini si modificano prima che i loro modi di agire riescano a consolidarsi in abitudini e procedure. [...] La vita liquida come la società liquido-moderna, non è in grado di conservare la propria forma o di tenersi in rotta a lungo. [...] La vita liquida è, insomma, una vita precaria, vissuta in condizioni di continua incertezza. [...] Libertà di affetti e revocabilità di impegni sono i precetti che ispirano questo genere di persone. [...] La vita liquida dota il mondo esterno, e tutto ciò che nel mondo non faccia parte dell'io, di un valore essenzialmente strumentale.¹¹⁹

¹¹⁸ Z. Bauman, *La società dell'incertezza*, Il Mulino, Bologna, 1999, pp. 34-35.

¹¹⁹ Z. Bauman, *Vita liquida*, Laterza, Roma-Bari, 2008, pp. VII, XI, XIX.

È evidente che campioni esemplari di uomo-pellegrino-solido sono il Dante di De Sanctis e De Sanctis stesso, mentre nell'uomo liquido-*flâneur* postmoderno sono ben riconoscibili gli identikit desanctisiani di Petrarca, ma ancor più di Boccaccio e di Guicciardini.

Curioso anche un altro paragone di Bauman, tra l'uomo della modernità, definito l'«approvvigionatore di beni» (ideologici, morali e politici) e l'uomo della postmodernità, semplice «recettore di sensazioni». L'intero mondo del primo – e De Sanctis ne è ancora una volta un prodromo esemplare: la sua *Storia della letteratura*, come del resto anche la *Commedia* di Dante, sono una sorta di parabola ascensionale dalla decadenza al riscatto salvifico – «tende ad essere delineato e organizzato cognitivamente. La sua mappa è disegnata dal gioco delle relazioni mezzi-fini, dal modo di abbinare i mezzi alle mete definite e i fini ai mezzi disponibili».¹²⁰ Certo anche con secondi fini, avvalendosi delle «possibilità di manipolare e trasformare le realtà oggettuali e l'Altro in quel mondo».¹²¹ Insomma nell'uomo-solido (in De Sanctis) è primario nella sua critica il «movimento verso la magnifica visione che si stagliava all'orizzonte, la visione di un ordine o [...] di un “sistema che si autoregoli”, capace di superare ogni possibile perturbazione ritornando ostinatamente e immancabilmente al suo stato originario per effetto di una totale e irrevocabile “asimmetria di probabilità”, tale da massimizzare alcuni eventi e minimizzarne altri».¹²²

Per il secondo – il *flâneur* o «il recettore di sensazioni» – si tratta di «abolire ogni forma del tempo che non sia una piatta raccolta o una sequenza arbitraria di momenti presenti: un presente continuo. [...] Il tempo non è più un fiume, ma un insieme di pozzanghere e piscine. [...] La vita postmoderna è troppo disordinata e incoerente per essere afferrata da un unico modello coerente».¹²³ E come non vedere nelle due tipologie di uomo ancora una volta da un lato le reincarnazioni di De Sanctis e del suo Dante, gli «approvvigionatori di beni», dall'altro quella di Petrarca o di

¹²⁰ Z. Bauman, *La società dell'incertezza*, cit., p. 122.

¹²¹ Ivi, p. 123.

¹²² Z. Bauman, *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari, 2011, p. IX.

¹²³ Z. Bauman, *La società dell'incertezza*, cit., pp. 36, 38, 39.

Guicciardini, caratterizzati come l'uomo postmoderno di Bauman da due «incapacità»: quella morale e quella politica, proprio perché il loro egoismo preclude loro ogni troppo compromettente responsabilità verso il prossimo. Allora, scrive sempre Bauman, per quest'uomo «le storie di vita sono frammentate in una serie di episodi che rivestono importanza per un periodo breve. [...] Anche l'immagine di sé si frantuma in una raccolta di istantanee, ciascuna in grado di evocare, veicolare ed esprimere il proprio significato, spesso senza alcun riferimento alle altre. [...] Il corpo postmoderno è prima di tutto un ricettore di *sensazioni*: assorbe e assimila *esperienze*». ¹²⁴ Siamo tornati pari pari al Petrarca desantisiano, nel quale, come scriveva De Sanctis, «Non ci è storia, perché nell'anima non ci è una forte volontà, né uno scopo ben chiaro; perciò è tutto in balia d'impressioni momentanee, tirata in opposte direzioni» ¹²⁵.

C'è da aggiungere però anche che De Sanctis, pur eclatante esemplare dell'«approvvigionatore di beni» della modernità, può funzionare anche da antidoto alle degenerazioni epistemologiche della stessa modernità, quando negli anni '60-'80 del '900 ha preteso di codificare in *patterns* (modelli unitari) astratti e tassonomici l'intero scibile, a cominciare soprattutto dalla critica, che tendeva sempre più per il comune lettore – come nel suo Rinascimento – verso una incomprensibile alloglossia, verso quel per De Sanctis esiziale divorzio intellettuale/popolo. A una conferenza di molti anni fa avevo, quasi per gioco, incominciato a parlare dei meandri e labirinti terminologici sul testo, neologismi alloglotti disseminati nei vari saggi di metacritica, estrapolando, e con sadico humour, le innumerevoli declinazioni del testo: intertestualità, paratestualità, transtestualità, contesto, ipotesto, ipertesto, macrotesto, metatesto, extratesto, avantesto, pre-testo, genotesto, fenotesto, paratesto, ecc. Follia della critica allora di moda, assimilabile appunto a quella dell'Umanesimo desantisiano (ad esempio Poliziano scrive interi capitoli nei suoi *Miscellanea I* e *II* sull'accertamento filologico tra *entelechia/endelechia*, o tra *synderesis/syneidesis*, il tutto naturalmente in latino, lingua non più di normale comunicazione). Altra superfetazione abnorme della critica fu la narratologia, dei vari Bremond, Greimas e Todorov, del quale si veda

¹²⁴ Ivi, pp. 65, 113.

¹²⁵ F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, cit., I, p. 297.

l'allora celebre *Grammaire du Décaméron*, del 1969, in cui, ad esempio, riduceva la novella di Petronella (*Decameron*, VII 2) alla formula quasi algebrica di «Xb (> YcX)ob1 + (Y-cX) opt x > XA Y (X-b) > Y – cX + XB». Dove X è Petronella, Y suo marito, b commettere l'adulterio, c punire, a travestire. ¹²⁶ Oppure, altro esempio di ipertrofia terminologica che potremmo definire ostrogota, ostentata dalle metacritiche novecentesche, si veda lo schemino approntato dall'Umberto Eco di *Lector in fabula* per definire le varie specie e sottospecie di isotopia (già di per sé necessaria di traduzione). Si parte dalle «isotopie discorsive», che si suddividono in «frastiche» e «transfrastiche», le prime a loro volta in «a disgiunzione paradigmatica» e in «a disgiunzione sintagmatica». Seguono le «isotopie narrative o a livelli più profondi», che si suddividono in «vincolate a disgiunzioni isotopiche discorsive» e in «non vincolate a disgiunzioni isotopiche discorsive», e così via con anche altre sottocategorie isotopiche. ¹²⁷ Intendiamoci bene, si trattava di eccellentissimi e coltissimi ingegni (Barthes, Kristeva, Genette, Avalle, ecc.), quelli stessi «savi» che già De Sanctis ha individuato nel nostro Rinascimento, che tuttavia hanno elaborato nei loro laboratori estraniati dalla realtà e dagli altri uomini una letteratura (si vedano le varie Avanguardie e Neoavanguardie) e una critica assolutamente inutili, incomprensibili al comune lettore.

Insomma, per scongiurare le passate (e sempre possibili future) follie metodologiche, riappropriamoci di De Sanctis, lui che era già del tutto convinto che: «le regole generali sono mere astrazioni, quando me le segregate dalla materia, in cui hanno la loro verità. Esistono nell'arte, come esistono nel mondo, comuni a tutti gli esseri, ma ciascuno con certe condizioni e determinazioni che lo fanno esser quello e non un altro». ¹²⁸

Si potrebbe concludere a proposito della critica (non solo letteraria ma d'ogni genere) praticata dall'uomo della postmodernità (a noi coevo) con un altro paragone fatto da Bauman: la sua attività critica è paragonabile

¹²⁶ T. Todorov, *Grammaire du Décaméron*, Mouton, Paris, 1969, p. 63.

¹²⁷ U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979, p. 93.

¹²⁸ F. De Sanctis, *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di S. Romagnoli, Einaudi, Torino, 1955, p. 532.

al modello invalso nei camping per roulotte. Il camping è aperto a chiunque possieda una roulotte e il denaro per pagare la quota di soggiorno. [...] Ciascun turista ha il proprio itinerario e programma di viaggio. Ciò che tutti pretendono dai responsabili del camping è poco più (ma anche niente di meno) che essere lasciati in santa pace e non essere disturbati. In cambio, essi promettono di non contestare l'autorità dei responsabili e pagare quanto dovuto. Poiché pagano, pretendono anche. Si mostrano irremovibili in merito al diritto di usufruire dei servizi promessi, ma per tutti gli altri versi se ne stanno per i fatti propri e si infurierebbero se qualcuno osasse vietarglielo. [...] Qualora si sentano defraudati o ritengano che i responsabili siano venuti meno alle promesse fatte, i roulottisti possono reclamare il rimborso, ma non si sogneranno neanche di mettere in discussione e rinegoziare la filosofia manageriale del posto, e tanto meno di assumersi la responsabilità di dirigerlo essi stessi. [...] All'epoca in cui Adorno e Horkheimer [e potremmo aggiungere anche De Sanctis] elaborarono la teoria critica classica, nata dall'esperienza di un'altra modernità, ossessionata dall'ordine e quindi permeata dal *telos* dell'emancipazione e ad esso rivolta, l'idea di critica rientrava [...] in un ben diverso modello: quello di una casa comune con le sue norme istituzionalizzate e regole consuetudinarie, l'assegnazione di compiti e il controllo del loro espletamento. [...] Oggi c'è il crollo graduale e il rapido declino dell'illusione protomoderna: della convinzione che la strada lungo la quale procediamo abbia un fine, un *telos* conseguibile di mutamento storico, uno stato di perfezione da raggiungere domani, tra un anno o nel prossimo millennio, una qualche sorta di buona società, di società giusta, di società priva di conflitti [...], in cui ogni cosa è assegnata al posto giusto, niente è fuori posto e nessun posto è fonte di dubbi, di rapporti umani totalmente trasparenti in quanto si sa tutto quello che occorre sapere; di completo dominio sul futuro. [...] Niente più grandi leader a dirti cosa fare e ad esimerti dalla responsabilità per le conseguenze delle tue azioni. [...] Per dirla in breve, il processo di «individualizzazione» consiste nel trasformare l'«identità» umana da una «cosa data» in un «compito» e nell'accollare ai singoli attori la responsabilità di assolvere tale compito nonché le conseguenze (anche collaterali) delle loro azioni. [...] Quando ciò accade l'uomo cessa di avere un'identità «innata». Dover *diventare* ciò che un altro è costituisce l'elemento peculiare della vita moderna, e solo ed esclusivamente di questa vita. [...] Non vengono fornite «case» per l'«accasamento» e tutte quelle eventualmente postulate e ricercate si dimostrano fragili e spesso crollano prima che l'opera di insediamento sia completata. [...] Qual è il senso dell'«interesse comune» se non quello di consentire a ciascun individuo di soddisfare il proprio? [...] mentre l'interesse generale è null'altro che un coacervo di egoismi.¹²⁹

Firenze, Marzo-Aprile 2017

¹²⁹ Z. Bauman, *Modernità liquida*, cit., pp. 13-29.

II. Roland Barthes e l’ultima sfida della critica

di **Alejandro Patat**

1. Barthes al Collège de France

Tra il 2 dicembre 1978 e il 10 marzo 1979 Roland Barthes tiene il suo terzo corso al Collège de France, che sarà ripreso per un altro anno tra il 1 dicembre 1979 e il 23 febbraio 1980. Il corso, *La préparation du roman*, è dunque diviso in due parti: *De la vie à l’oeuvre* e *L’oeuvre comme volonté*. Qualche settimana dopo Barthes muore investito da una macchina.

Barthes era arrivato al Collège de France nel 1976, dopo vari incarichi all’École d’Hautes Études Sociales. Come si sa, ogni professore del Collège, istituto di eccellenza in campo umanistico fondato nel 1530 da Francesco I, è tenuto a fare ogni anno un corso aperto alla comunità di non più di 26 ore. Nel 1976 il suo corso era incentrato su *Comment vivre ensemble?*, quello del 1977 su *Le Neutre*. Il terzo, *La préparation du roman*, avrebbe dovuto prolungarsi nel tempo per vari anni.

La prima cosa da sottolineare è la natura extra-accademica dei corsi, al contrario dei seminari, riservati a pochi iscritti. Il pubblico, seduto nell’anfiteatro della vecchia sede de Rue des Écoles, non può intervenire con delle domande, ma solamente ascoltare. Si tratta perlopiù di un pubblico adulto, curioso, che proviene dalle più svariate discipline.

La pubblicazione delle lezioni tenute al Collège de France è assai recente. Per quanto riguarda quest’ultimo corso, esistono due versioni:

1. R. Barthes, *La préparation du roman I et II*, Seuil-Imec, Paris, 2003: è la prima edizione che segue gli appunti (198 fogli manoscritti) che il critico scrisse nell’estate e nell’autunno del 1978, con l’indicazione in nota dei passaggi cassati dall’autore durante le lezioni. Tali appunti venivano letti in aula, ma anche “ricomposti” oralmente durante la lezione. Negli appunti si può notare lo stile sintetico di Barthes e la sua peculiare forma di collegare diversi contenuti per associazione.

2. R. Barthes, *La préparation du roman. Cours au Collège de France*, Seuil, Paris, 2015: è il risultato dello sbobinamento delle lezioni e, quindi, risponde, più che allo stile di annotazione, alla retorica espositiva e argomentativa delle lezioni.¹³⁰



Figura 3. Intervento di **Alejandro Patat** alla Conferenza pubblica “**Le identità della Parola critica**” (Siena, 5 aprile 2017). Foto: Archivio Associazione Culturale “**la collina**”.

2. Una ricerca in fieri e il problema della soggettività della critica

Il corso si presenta come una ricerca *in fieri*, in costruzione. Il pubblico non è solo uditorio passivo, ma testimone dei momenti – a volte dolorosi e drammatici – di come uno scrittore disegna un’opera.

Quindi, si assiste a tutte le domande (e rare volte alle risposte) che uno scrittore si pone di fronte al “desiderio” di scrivere. *Écrire*, usato soprattutto in senso intransitivo, è concepito dall’autore come la sua “seule patrie” e il romanzo finale che, secondo quanto dice all’inizio del corso, egli si propone di scrivere – ed esso infatti non avrà luogo – è considerato come “Bien Souverain”, bene supremo.¹³¹

Barthes inizia il suo corso rinviando a due esperienze ben distanti nel tempo: Dante e Michelet. Entrambi hanno scritto un’opera (in questo caso si riferisce alla *Vita nova* e l’*Histoire de France*), che si è imposta loro come necessaria ma soprattutto che non li ha costretti in ogni modo a non rinunciare alla propria soggettività.

¹³⁰ In questo testo, le citazioni rimandano alla prima edizione. Abbiamo preferito prestare attenzione alla sua critica concepita come saggio, che ad essa intesa come “lezione”.

¹³¹ R. Barthes, *La préparation du roman I et II*, Seuil-Imec, Paris, 2003, p. 40.

Ce principe est un principe général: la chose à ne pas supporter, c'est de refouler le sujet – quels que soient les risques de la subjectivité. Je suis d'une génération qui a trop souffert de la censure du sujet: soit par la voie positiviste (objectivité requise dans l'histoire littéraire, triomphe de la philologie), soit par la voie marxiste.¹³²

La prima cosa da prendere in considerazione è il significato del verbo *refouler*: in italiano bisognerebbe tradurlo come ‘reprimere’, ‘rimuovere’, ‘rinnegare’. Per Barthes, la critica degli ultimi decenni – che egli stesso ha contribuito a fondare – ha rinnegato il soggetto. Ciò che il critico persegue ora, invece, è l'opera che trasforma non solo la letteratura bensì l'individuo: la *vita* nova, non il *libro* nuovo. La sua esperienza è dettata come in Dante dall'amore/morte, cioè dal rapporto intensissimo che egli aveva già confessato in altre occasioni nei confronti di sua madre, morta poco prima del corso. Donde, molte delle sue osservazioni saranno legate all'esperienza di Proust, che per l'appunto scrisse il suo romanzo dopo la morte della madre.

Il corso viene proposto non come “performance” o “spettacolo”, bensì come interrogazione individuale condivisa davanti agli altri, come “confessione laica”, secondo il paradigma consolidato della soggettività autobiografica in Rousseau. Barthes, pertanto, non ha intenzioni di presentare il disegno del romanzo da costruire, ma il fantasma di un disegno, con tutte le peripezie che la sua costruzione comprende.

Abbiamo detto, che la concezione di soggetto rimanda in Francia a Rousseau: si tratta di una fondazione della soggettività che trova le sue radici nella pratica dell'annotazione protestante, divergente e quasi opposta all'esame di coscienza del cattolicesimo ortodosso.¹³³ I francesi, come sappiamo, hanno scritto di sé facendo un patto di veridicità, autenticità e naturalezza in chiave laica e hanno incrociato più facilmente le forme dell'autobiografia con quelle della memorialistica.¹³⁴

¹³² Ivi, p. 25.

¹³³ Ivi, p. 139.

¹³⁴ Per la differenza tra i due sottogeneri, rimando al mio *Dall'autobiografia settecentesca alla memorialistica risorgimentale*, in: «Il Capitale Culturale», Supplemento 02/2015, pp. 19-38.

La questione della soggettività, però, ha una sua genealogia che va oltre Rousseau. Contro ogni ambiguità, Barthes estrae da Nietzsche l'idea dell'io:

L'io è una pluralità di forze quasi personificate, di cui a volte l'una a volte l'altra si situa sulla scena e prende l'aspetto dell'io. Da questa posizione contempla le altre forze come un soggetto contempla un oggetto che gli è esterno, il mondo esterno che lo influenza e lo determina. Il punto della soggettività è mobile.¹³⁵

Per poi aggiungere: «la subjectivité doit être assumée comme mobile, non pas ondoyante, mais tissu, réseau de points mobiles (...), non comme fleuve, même changeant, mais comme une mutation discontinue (et comme aheurtée) des lieux».¹³⁶ A questa definizione aggiunge l'idea di Benjamin secondo la quale, contro la cultura di massa, l'unico elemento che sopravvive della soggettività individuale si trova nella sfumatura. Barthes trasforma la sua ricerca del romanzo in una *diafrologia*, cioè, nello studio delle sfumature individuali che consentono di differenziare una cosa dall'altra, una personalità dall'altra.¹³⁷

Quindi, elemento essenziale del corso è il dato autobiografico e il suo nodo come genere: la scena della conversione. La critica diventa il luogo della “esposizione”, della “esplicitazione” dell'autore, contro ogni pretesa di scientificità strutturalistica. Nel suo caso specifico, Barthes ci narra la sua conversione da critico in autore di romanzo: «écrire comme si je ne l'avais jamais fait».¹³⁸ E sottolinea quale sia l'autore con cui si identifica: Marcel Proust, allorché il 15 aprile 1909 trasforma *Contre Sainte-Beuve* nella *Recherche*, la critica letteraria in opera letteraria.

¹³⁵ R. Barthes, *La préparation du roman I et II*, cit., p. 79. Nell'originale francese: “Le moi est une pluralité des forces quasi personnifiées dont tantôt l'une tantôt l'autre se situe à l'avant-scène et prend l'aspect du moi: de cette place il contemple les autres forces, comme un sujet contemple un objet qui lui est extérieur, un monde extérieur qui l'influence et le détermine. Le point de subjectivité est mobile”.

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ Ivi, p. 81.

¹³⁸ Ivi, p. 32.

3. I materiali del romanzo

I materiali su cui Barthes intende lavorare per la composizione del suo romanzo non sono affidati alla memoria, ma al presente. «La littérature ça se fait toujours avec de la vie».¹³⁹ Mentre la vita passata è per alcuni autori quella più produttiva, per il critico l'intensità vitale è nel presente e nel sentimento del presente, al di là della qualità di questo tempo.

Ciò che nasce da questa decisione – scrivere sul presente – è la domanda sull'annotazione, che è quasi sempre frammento o, come in Flaubert, frase. Barthes affida al frammento e alla frase una loro intrinseca essenzialità che il romanzo semplicemente lega, racchiude, rinserra. Ma il significato del tutto permane nel frammento e nella frase e mai nella struttura che li accoglie. Questa è una delle grandi novità del suo impianto critico, che migra dalla struttura portante alla frase.

Punto centrale del primo anno del corso è, quindi, l'annotazione del presente: il modello letterario più riuscito è l'haiku: «acte minimal d'énonciation, forme ultra-brève, atome de phrase qui note (...) un élément ténu de la vie réelle, présente, concomitante».¹⁴⁰ Il grande vantaggio dell'haiku starebbe nel distanziarsi dal mondo, che è presupposto di ogni scrittura, ma richiamandolo pienamente in ciò che si annota: piccola scena, accenno a un personaggio, a un'azione in movimento, a un'atmosfera, elementi colti tutti nella loro finitudine. L'haiku serve a capire che il libro aperto in qualsiasi pagina non perde il suo significato, ne guadagna uno, anche necessario.¹⁴¹ L'haiku non chiude il linguaggio del mondo, lo dischiude, lo “suscita”.¹⁴² Si tratta di una annotazione del presente che, nella sua caducità, diventa paradossalmente atemporale. È questo ciò che Barthes persegue: cogliere nell'atto infimo del presente ciò che è degno di memoria.

¹³⁹ Ivi, p. 45.

¹⁴⁰ Ivi, p. 53.

¹⁴¹ Cito solo come esempio uno dei tanti haiku che Barthes analizza: “Couché / Je vois passer des nuages / Chambre d'été.” dell'autore giapponese Yasha [Traduzione mia: “Disteso / io vedo passare le nuvole / Stanza d'estate”].

¹⁴² Ivi, pp. 67-68.

Quiconque a perdu un être cher, se souvient terriblement de la saison; la lumière, les fleurs, les odeurs, l'accord ou le contraste entre le deuil et la saison.¹⁴³

L'haiku, quindi, è la strategia contraria all'operazione proustiana: trovare il tempo nell'oggi e adesso, captarlo nella sua contingenza significativa, cioè nella sua intrinseca fugacità, e non ritrovarlo ricostruito, risemantizzato, nella memoria. A captarlo è sempre l'io che dà forma alla realtà. Barthes, infine, accosta lo statuto dell'haiku alla fotografia (sono infatti gli anni in cui ha composto *La chambre claire*), che, secondo lui, è al cinema, cioè che l'haiku è al romanzo. Come la fotografia sta al cinema così l'haiku sta al romanzo.

L'annotazione, la seconda strategia di cui si occupa, com'è stato detto, deriva dalla pratica protestante, cioè, testimoniare il proprio presente senza mediatore, senza codificazione religiosa («une capture sur le vif»)¹⁴⁴. L'annotazione è testimonianza di ciò che è annotabile (*notable, notandum*), degno di nota. Nel romanzo classico, chiarisce il critico, è annotabile ciò che è funzionale alla storia: oggetti, azioni iterative e, soprattutto, la frase. Il romanzo da costruire seguirà, pertanto, questa strada, quella dell'annotazione delle frasi che convergeranno nel romanzo.

La frase è il materiale di cui si avvale la ricerca del romanzo.¹⁴⁵ La frase è un oggetto logico, psicologico (perché implica la maturazione di un soggetto) e ideologico (perché è l'indizio con cui la società giudica un soggetto). La scelta del critico è quella di andare contro il romanzo classico, che sacrifica la frase all'interno di un ordine, per liberarla alla sua forza espressiva e significativa. Tutta la letteratura può essere ridotta a un insieme di frasi annotabili. Così come Emma Bovary si perde per alcune frasi lette nei romanzi d'amore, Barthes sostiene: «Nous sommes beaucoup – sinon tous – des Bovary: la phrase nous conduit comme un fantasme (et souvent come un leurre)».¹⁴⁶ Parafrasandolo, la frase ci conduce come un

¹⁴³ Ivi, p. 75. A questo proposito, Barthes segnala come sia stato importante per il progetto storiografico di Michelet captare i dettagli della Storia: la descrizione delle ore nei conventi medievali era tanto importante quanto la guerra della lana a Firenze.

¹⁴⁴ Ivi, p. 157.

¹⁴⁵ Barthes promette che il suo Corso successivo, dopo l'introduzione a *La préparation du roman*, sarà dedicato alla Frase. Naturalmente, tale Corso non è mai esistito.

¹⁴⁶ Ivi, p. 151.

fantasma o come un’esca. La frase, come l’haiku, è una forma epifanica, una rivelazione del mondo, l’espressione del «moment ou l’âme de l’objet le plus commun nous paraît s’irradier».¹⁴⁷

Per comprendere la frase Barthes si affida a Joyce e al modo in cui ha concepito le sue opere, partendo dalla frase, e infine a Proust, che nella frase ha cercato il modo giusto di dire io. Le due cose vanno di pari passo. Dire appropriatamente io significa toccare il momento della verità, che è quello dell’epifania. Cito:

Le moment de vérité n’est pas dévoilement, mais au contraire surgissement de l’ininterprétable, du dernier degré du sens, de l’après quoi plus rien à dire.¹⁴⁸

Se il momento della verità «non è uno svelamento, ma al contrario l’emergere dell’ininterpretabile, dell’ultimo grado del senso, del dopo di che niente da dire», rimane da chiedersi quali siano i momenti chiave in cui tale verità può emergere. Come si può dedurre dall’impianto logico dato al suo corso, negli autori più citati (Dante, Michelet, Proust) la verità è legata all’amore e alla morte. Donde, la definizione finale di romanzo cui il corso approda:

Le Roman, en effet, dans sa grande et longue coulée, ne peut soutenir la vérité (du moment): ce n’est pas sa fonction. Je me le représente comme un tissu (texte), une vaste et longue toile peinte d’illusions, de leurre, de choses inventées, des faux, si l’on veut: toile brillante, colorée, voile de la Maya, poinctée, clairsemée [scarso] de moments de vérité qui en sont la justification absolue.¹⁴⁹

4. Sul romanzo da scrivere

Non esiste un metodo di scrittura e, quindi, è obsoleto pensare a un metodo di critica e di lettura. Barthes sostiene che il metodo è la via che s’intraprende, come nel Tao. Se riusciamo a intravedere la via dello scrittore, vediamo anche il metodo. A lui non interessa il giudizio sull’opera compiuta (cioè, il giudizio sur *le désir accablé*), bensì l’interrogazione del progetto a realizzare e di tutto ciò che è rimasto fuori. Ma non nella

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ Ivi, p. 159.

¹⁴⁹ Ivi, p. 161.

direzione che ha seguito la filologia – come ricerca storico-documentaria in sostegno del prodotto finale – ma nella direzione dell’archeologia filosofica di Foucault: lo studio di quella serie di fenomeni che hanno dato luogo a una determinata forma, pura ipotesi, mai tesi.

Barthes ammette che l’idea di scrivere un romanzo totale, capace di modificare l’individuo e suscettibile di lasciare traccia di sé nella tradizione, appartiene al passato. Tale idea non è più pensabile e forse neanche realizzabile. Al sentimento funebre che accompagna i suoi appunti (paralleli ai *Carnet de deuil* per la morte di sua madre), si somma la nostalgia per una letteratura che non esiste più. Quindi, si tratta di scrivere sul presente «comme si»,¹⁵⁰ come ci si trovasse indietro nel tempo.

Il secondo anno del corso, quindi, è dedicato alle domande attorno alla realizzazione dell’opera. Barthes divide la sua indagine in due punti.

In primo luogo, il desiderio di scrivere, questione che porta il critico a dirimere vari problemi: l’imitazione, l’ispirazione, l’influenza, la filiazione, l’engagement, l’affettività, l’enunciazione, l’autosabotaggio, l’ozio, l’agrafia, la lotta dell’io e del super-io, per arrivare infine a esplicitare il proprio desiderio: «créer l’Autre, savoir le faire, c’est le rôle du roman (...) non tel genre historiquement déterminé, mais toute oeuvre où il y a transcendence de l’égotisme».¹⁵¹

In secondo luogo, le prove e i problemi ai quali ogni scrittore viene sottoposto:

- a). La scelta di cosa scrivere?: «Je voudrais faire des livres où il n’y eût qu’à écrire des phrases (...) comme pour vivre, il n’y qu’à respirer de l’air».¹⁵² Per Barthes, il suo romanzo non dovrebbe avere un elemento coagulante, ma dovrebbe essere composto solo di frasi, come la sua autobiografia *Roland Barthes par Roland Barthes*, del 1975.
- b). La scelta della tipologia del libro da scrivere: libro totale (alchemico, folle, vicino all’esperienza limite, come la *Divina Commedia* o l’*Hérodiade* di Mallarmé), o il libro somma (sintesi di tutta una vita, enciclopedico, come le *Mémoires d’outre-tombe* di Chateaubriand),

¹⁵⁰ Ivi, p. 49.

¹⁵¹ Ivi, p. 226.

¹⁵² Ivi, p. 241.

oppure il libro puro (breve, denso, essenziale, misterioso, come *Monsieur Teste* di Valéry). O addirittura, invece del libro, l’album, cioè il testo circostanziale, senza struttura, senza filo conduttore, divagante, esploratorio, digressivo, che rappresenta il mondo come inessenziale.¹⁵³ La scelta cade sull’ultima possibilità, perché ogni libro – spiega Barthes – subisce lo stesso processo che la realtà: si trasforma in ricordo, sempre più frammentario finché non diventa una rovina. «Le livre est voué au débris, aux ruines erratiques; il est comme un morceau de sucre délité par l’eau»¹⁵⁴ (trad.it. “Il libro è votato a diventare detrito, rovina erratica, è come un pezzo di zucchero dissolto nell’acqua”).

c). La pazienza, intesa come disciplina dello scrivere nella società e contro i dettami sociali. La questione principale posta da Barthes è quale sia il soggetto-autore che il libro espone: anche se ogni libro fa rientrare il biografico da ogni parte, si tratta di una biografia diversa da quella vissuta, si tratta di un io trasformato dalla scrittura e non dalla vita: «un livre est le produit d’un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices».¹⁵⁵

Chi scrive (lo *scribens*) non è né la persona fisica, né lo scrittore riconosciuto dalla storia della letteratura e dalla critica, né l’autore (padre dell’opera e garante sociale dello scritto). Ogni opera, costruita con pazienza, si manifesta come rottura, non solo di genere, ma di vita. E per questo che le lezioni dedicate alla pazienza affronteranno problemi come la sacralizzazione e la desacralizzazione dello scrittore, la solitudine e la crisi, la noia, fino ad approdare a “le démarrage” (la partenza, l’avvio) della scrittura fisica del testo.

d). L’ultima prova: la separazione dal mondo, per cui lo scrittore si “desolidarizza” col mondo per entrare pienamente nell’opera. Lui entra nel presente ma fugge l’attuale, che diventa brusio.

¹⁵³ Ivi, p. 251.

¹⁵⁴ Ivi, p. 257.

¹⁵⁵ Ivi, p. 279.

Tale ultima prova viene analizzata però in funzione dell’oggi e di ciò che la letteratura è oggi. Finita l’era del monumento personale, del libro totale, del libro-somma e del libro puro, non resta che l’album. La causa è la *mise en scène* di una società dominata dal pensiero piccolo-borghese, che non porta in sé alcun Valore, né alcuna Forza attiva, non si lega a una teoria, a una filosofia o a un’etica, non concepisce più il linguaggio come dispositivo di effetti sulla persona e sulla società¹⁵⁶ e che ha imposto l’*Universel Reportage* come discorso egemonico, costruito sulla lingua dei giornali e dei media. Devitalizzate le figure trainanti, i maestri, non rimane per lo scrittore che la scelta dell’esilio, e il tema del romanzo che Barthes si accingeva a scrivere e che non ha mai scritto non poteva che essere l’addio.

È sorprendente come alla pubblicazione del primo volume nel 2003 (tradotto in Italia nel 2010 per i tipi de il Mulino) e del secondo volume nel 2015 non ci sia stato in Italia, la cui critica è diventata iper-accademica, iper-specializzata e asfitticamente autoreferenziale, alcun dibattito sull’ultima critica di Barthes. Ecco qui un umile omaggio a un corso straordinario, che ha tanto da offrire.

Siena, Maggio 2017

¹⁵⁶ Ivi, p. 355.

III. Il critico militante tra ricerca e scrittura letteraria. Todorov, Barthes, Bigongiari

di Giuseppe Panella

«Desdemona. Che scriveresti di me, dovendo fare il mio elogio?
Iago. Non me lo domandate, signora. Io non sono altro che un critico»
(William Shakespeare, *Otello*, Atto II, Scena I)

1. Premessa: il critico-scrittore come l'espressione della *nouvelle critique*

Il punto di partenza non può essere che Tzvetan Todorov e le riflessioni sulla letteratura e la critica letteraria che è andato accumulando nel corso degli ultimi decenni. Più che *La letteratura in pericolo*¹⁵⁷ che si presenta con le caratteristiche di un *pamphlet* molto accorato e palpitante, certo simpatetico e impulsivo ma poco documentato sul campo (a differenza di tante altre opere dello studioso franco-bulgaro), tuttavia, il mio punto di riferimento non poteva essere che *Critica della critica*, un saggio del 1984 che reca l'emblematico sottotitolo di *Un romanzo di apprendistato*.

In esso, veniva ribadita con nettezza una posizione esemplare riguardo lo statuto della critica letteraria di impostazione storico-filosofica:

«Le nostre idee sulla letteratura e sul commento non sono di sempre. Lo stesso costituirsi della nozione “letteratura”, col suo contenuto attuale, è un fatto recente (della fine del XVIII secolo). Certo già prima si riconoscono sia i grandi generi (poesia, epopea, dramma) sia i minori, ma l'insieme che li include è qualcosa di più vasto della nostra letteratura. La “letteratura” è nata da una opposizione al linguaggio utilitario, il quale trova la propria giustificazione al di fuori di sé; essa è, per contrasto, un discorso autosufficiente. Di conseguenza, le relazioni fra le opere e ciò che designano, o esprimono, o insegnano, ovvero rispetto a ciò che è esterno ad esse, perdono di valore; in compenso l'attenzione sarà costantemente rivolta alla struttura dell'opera, all'intrecciarsi, nel suo ordito, degli episodi, dei temi, delle immagini. Dai romantici ai surrealisti, al Nouveau Roman, le scuole letterarie si richiameranno a quei pochi principi essenziali, pur divergendo nei particolari o nella scelta del vocabolario. Quando il poeta Archibald MacLeish scrive in una

¹⁵⁷ Cfr. Tzvetan Todorov, *La letteratura in pericolo*, trad. it. di Ettore Lana, Garzanti, Milano, 2008.

poesia programmatica (*Ars poetica*): “Una poesia non dovrebbe significare / ma essere”, non fa altro che portare alle estreme conseguenze quella propensione all'immanenza: il senso stesso è percepito come troppo esterno».¹⁵⁸

La “letteratura”, dunque, non è la scrittura poetica o quella esclusivamente narrativa. La letteratura è la capacità di realizzare la propria volontà e il proprio desiderio di rielaborare determinate aspirazioni o emozioni o sentimenti o situazioni attraverso parole adeguatamente scelte e squadernate sulla pagina. Per questo motivo, anche la critica e la saggistica sono “letteratura” e aspirano ad una dimensione culturale che vada al di là del puro e semplice esporre le proprie idee.

Questo saggio di Todorov, allora, che si configura come “un viaggio attraverso la critica letteraria” o come “il romanzo di una vocazione” per la letteratura e il modo di approdarvi nasce da un'esigenza esplorativa personale ma giunge poi a risultati generali che eludono il problema del *giudizio di valore* (e a che sarebbe servito quest'ultimo?) e si configurano come *giudizio di qualità* sullo statuto della critica letteraria al tempo presente. È un problema affrontato a più riprese dalla stagione passata della riflessione sulla letteratura (e dalla generazione che l'ha contraddistinta) e che coinvolge autori che hanno, alla lettera, fatto la critica letteraria del Novecento. Autori come Roland Barthes, come Maurice Blanchot, Jean-Paul Sartre, Michail Michailovič Bachtin, ai quali aggiungerei degli italiani non considerati da Todorov come Carlo Bo e soprattutto Piero Bigongiari.

Che cosa permette di mettere insieme autori così disparati e apparentemente poco collegabili tra di loro? Il fatto che essi tutti siano stati intellettuali-scrittori e non solo intellettuali di professione. E questo non solo perché, alla lettera, essi “sapevano scrivere” e lo facevano con abbondante sapienza letteraria ma perché “volevano” farlo, lo teorizzavano e trasformavano la loro produzione di parole in scrittura e proposta di scrittura. Gli autori presi in considerazione da Todorov sono tutti critici non-accademici o comunque celebrati per il loro manifesto non-accademismo (anche se poi gran parte di essi hanno finito per accettare incarichi di insegnamento in prestigiosi Istituti universitari – il caso di

¹⁵⁸ T. Todorov, *Critica della critica. Un romanzo di apprendistato*, trad. it. di Graziella Zattoni Nesi, Einaudi, Torino, 1986, p. 6.

Barthes al Collège de France è emblematico). Sono critici non legati se non indirettamente a una pratica di studio di tipo storico-filologico. Sono critici (come Blanchot o Sartre) che sono arrivati alla critica letteraria come attività “collaterale” e non come vocazione principale o come frutto di un *cursus studiorum* ad essa esplicitamente dedicata.

2. Il caso Tzvetan Todorov: dalla critica letteraria alla filosofia della storia

Anche Todorov non è certo un critico di professione. Assurto a una notevole e ben guadagnata notorietà per aver divulgato le teorie e le prospettive di ricerca nel campo della critica letteraria frutto del lavoro di un gruppo fondamentale di studiosi russi unificati dalla loro volontà di verificare la natura “formale” della pratica letteraria contrapposta all’analisi del mero contenuto delle opere d’arte stesse (i cosiddetti “formalisti russi”)¹⁵⁹, i suoi saggi di analisi letteraria e di sistematizzazione in campo estetico e della teoria dei generi hanno goduto sempre di un certo interesse anche da parte dei non addetti ai lavori. Il suo lavoro è sempre stato considerato quello di un critico militante e impegnato sul fronte della divulgazione scientifica di alto profilo. Sue opere molto significative come *La letteratura fantastica* (del 1970)¹⁶⁰ oppure *Teorie del simbolo*¹⁶¹ uscita in traduzione italiana nel 1984 per arrivare a *Una fragile felicità. Saggio su Rousseau*¹⁶² del 1985 o al precedente *La conquista dell’America. Il*

¹⁵⁹ È questo il titolo della sua antologia dedicata ai principali esponenti del progetto culturale che viene identificato di solito come “formalismo russo”. Cfr. *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, trad. it. di Gian Luigi Bravo, Remo Faccani, Cesare De Michelis, Paolo Fossati, Renzo Oliva, Carlo Riccio e Vittorio Strada, Prefazione di Roman Jakobson, Einaudi, Torino, 1968.

¹⁶⁰ Cfr. T. Todorov, *La letteratura fantastica*, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, Garzanti, Milano, 1977 e sgg.

¹⁶¹ Cfr. T. Todorov, *Teorie del simbolo*, trad. it. di E. Klersy Imberciadori, a cura di Cristina De Vecchi, Garzanti, Milano, 2008².

¹⁶² Cfr. T. Todorov, *Una fragile felicità. Saggio su Rousseau*, trad. it. di Laura Xella, introduzione all’edizione italiana di Remo Bodei, Il Mulino, Bologna, 1986. Su questo importante libro di Todorov ormai entrato in tutte le bibliografie roussoviane per la sua capacità di metterne a fuoco tutti i principali temi letterari e politici, mi permetto di rimandare al mio “Felicità in bilico. Todorov interprete di Rousseau”, in: “Il Mulino”, 319, (XXXVII), n. 5, Settembre-Ottobre 1988, pp. 906-916.

*problema dell’altro*¹⁶³ anch’esso pubblicato nel 1984 e dedicato alla nascita dell’Altro attraverso le pratiche di conquista e di distruzione delle popolazioni del Nuovo Mondo sudamericano sono sempre state accompagnate da polemiche e discussioni importanti e spesso violente e costituiscono, di solito, tasselli importanti nelle bibliografie relative agli argomenti in essi attraversati. La sua opera di studioso, quindi, non è più rimasta circoscritta nell’orbita (spesso un po’ asfittica) della critica letteraria o del lavoro certo filologicamente attento ma spesso inutilmente ipercilioso o puntiglioso degli eruditi della professione (un problema quest’ultimo difficile da smontare o pericoloso da affrontare in tutta libertà e che avvilisce spesso la ricerca italiana in campo letterario) ma ha acquisito, a mano a mano che il suo prestigio pubblico si ampliava, uno spessore culturale molto diverso e più largamente condivisibile da lettori non specializzati e maggiormente interessati alla ricostruzione di una visione del mondo alternativa a quella ufficiale (come Todorov ha fatto nei suoi libri dedicati alla Conquista spagnola del Nuovo Mondo o all’analisi dell’universo concentrazionario della Seconda Guerra Mondiale e legato ai sogni di dominio totale del mondo da parte del nazismo). Anche i libri successivi a *Critica della critica* avranno peculiarità simili: indagando le regole di funzionamento della convivenza umana (*Noi e gli altri* del 1989¹⁶⁴, *La vita comune* del 1995¹⁶⁵, *Le jardin imparfait* del 1998¹⁶⁶, *Memoria del male, tentazione del bene* del 2000¹⁶⁷ e, infine, *Il nuovo disordine mondiale* del 2003¹⁶⁸) o affrontando i temi più scottanti

¹⁶³ Cfr. T. Todorov, *La conquista dell’America. Il problema dell’altro*, trad. it. di Aldo Serafini, a cura di Pier Luigi Crovetto, Einaudi, Torino, 1984. Crovetto ha anche curato e tradotto insieme a Diego Carpani la raccolta di *Racconti aztechi della Conquista* (Einaudi, Torino, 1988) dovuti alla ricerca di Todorov e Georges Baudot.

¹⁶⁴ T. Todorov, *Noi e gli altri. La riflessione francese sulla diversità umana*, trad. it. di Attilio Chitarin, Einaudi, Torino, 1991. T. Todorov, *Noi e gli altri. La riflessione francese sulla diversità umana*, trad. it. di Attilio Chitarin, Einaudi, Torino, 1991.

¹⁶⁵ T. Todorov, *La vita comune. L’uomo è un essere sociale*, trad. it. di Chiara Bongiovanni, Pratiche Editrice, Parma, 1998.

¹⁶⁶ T. Todorov, *Le jardin imparfait. La pensée humaniste en France*, Grasset, Paris, 1998.

¹⁶⁷ T. Todorov, *Memoria del male, tentazione del bene. Inchiesta su un secolo tragico*, trad. it. di Roberto Rossi, Garzanti, Milano, 2004².

¹⁶⁸ T. Todorov, *Il nuovo disordine mondiale. Le riflessioni di un cittadino europeo*, trad. it. di Roberto Rossi, Garzanti, Milano, 2003.

emergenti dalla comprensione della soggettività umana e dalla sua possibile declinazione in chiave etica (come in *Le morali della storia* del 1991¹⁶⁹ o *Una tragedia vissuta* del 1995¹⁷⁰, la ricostruzione minuziosa e accorata di una pagina della Resistenza francese), Todorov tende a leggere la realtà storica (come pure quella contemporanea) alla stregua di una filosofia della storia raddolcita dalla presenza di personalità in grado di indirizzarla in parte. È il caso di *La conquista dell’America. Il problema dell’altro* in cui i comportamenti spietati e spesso assurdi dei *conquistadores* ispanici vengono messi a confronto con l’apostolato spesso vincente di padre Bartolomé Las Casas e analizzati come un caso storico di flagrante attualità.

Ma è *Critica della critica* il “vero” discrimine nella produzione di Todorov e configura il suo progetto di passaggio dalla critica letteraria in senso strutturalista (anche se attenuato da una applicazione sia pure modesta e non eccessivamente rilevante di storicismo classico) alla costruzione di analisi di vicende storicamente collocabili e analizzabili nella loro pertinenza con l’ambito più significativo della cultura del Novecento. La rievocazione, l’emergenza teorica e narrativa (come pure l’evocazione talvolta diretta) dei numerosi critici-scrittori analizzati nel libro scandiscono un percorso di apprendistato lungo e articolato come pure un tragitto teorico rigoroso nella ricostruzione e attento agli snodi del pensiero che attraversano.

«Sono ora in grado di precisare la natura del pensiero su cui verte la mia indagine, nell’ambito della riflessione contemporanea sulla letteratura: il mio interesse sarà rivolto principalmente a tutto ciò che mi permetterà di superare la dicotomia fin qui tracciata a grandi linee [*Todorov si riferisce qui alla differenza, enunciata prima tra critica storica e/o filologica e critica ideologica e/o “nichilistica”*]]. Per essere più esatto, cercherò di individuare, negli autori analizzati, gli elementi di dottrina che mettano in discussione l’estetica e l’ideologia “romantiche”, senza peraltro comportare un ritorno ai dogmi “classici”. [...]. I capitoli che seguono sono dunque costruiti su uno stesso modello: in ciascuno di essi cerco, in primo luogo, di individuare ciò che l’autore analizzato deve all’ideologia romantica; passo quindi a considerarne gli elementi di pensiero che, intenzionalmente o no, contestano quel

¹⁶⁹ T. Todorov, *Le morali della storia*, trad. it. di Frediano Sessi, Einaudi, Torino, 1995.

¹⁷⁰ T. Todorov, *Una tragedia vissuta. Scene di guerra civile*, trad. it. di Lucia Corradini, Garzanti, Milano, 1995.

quadro e lo superano. L’ultimo capitolo sembra avere, a prima vista, un carattere diverso, poiché in esso assumo me stesso come oggetto, pur cercando di farvi confluire le acquisizioni dei capitoli precedenti. Ma non si tratta di una diversità di fondo; da un certo punto di vista anche gli altri capitoli raccontano la mia storia: sono stato e sono un “romantico” che cerca di pensare il superamento del romanticismo attraverso l’analisi di autori coi quali si è di volta in volta identificato. Il movimento ricorrente in ciascun capitolo si combina dunque con un altro, che procede per gradi sino a un culmine finale, senza tuttavia che questo esito costituisca una sintesi. In altre parole, quello che segue altro non è se non un romanzo d’apprendistato – incompiuto».¹⁷¹

Quello che Todorov qualifica come “romanticismo”, in realtà, altro non è che il tentativo, tipico della critica ottocentesca (l’esempio portato, infatti, è il Romanticismo tedesco degli inizi, da Schlegel a Novalis), di privilegiare la dimensione storico-storiografica e quella contenutistico-realistica rispetto all’ossatura formale e costruttiva dell’azione letteraria: al posto della pratica letteraria come espressione di temi e problemi legati alle forme letterarie, il “romanticismo” ha privilegiato i sentimenti del quotidiano e il rispecchiamento del reale, considerando e stimando la letteratura non in quanto tale ma come il sostituto migliore di qualcos’altro e analizzandola, in realtà, *come se fosse la vita vera di ognuno, il suo compimento migliore*. Per questo motivo, una considerazione “scientifica” della critica non deve considerare la pratica letteraria come l’espressione pura e semplice della soggettività degli autori esaminati quanto, invece, definire e delimitare l’oggetto di una ricerca funzionale al suo scopo precipuo che è quello di mostrare come la letteratura si comporti, si articoli e si strutturi *in quanto tale*.

Todorov, tuttavia, dopo aver considerato a lungo la letteratura come l’unico, possibile oggetto del lavoro del critico, si è sentito nella necessità di verificare come le categorie da lui usate fossero tali da poter abbracciare anche ciò che si trovava al di fuori del campo di indagine da lui prescelto. In sostanza, la letteratura abbracciava tutto e doveva essere considerata l’unico momento di confronto con l’Altro (della Storia, della Vita, della Soggettività, dei percorsi umani e sociali che la dimensione letteraria ingloba e rende persistenti, quali costanti effettive e continuate dell’agire

¹⁷¹ T. Todorov, *Critica della critica. Un romanzo di apprendistato*, cit., pp. 10-11.

umano) oppure c’era altro che doveva essere preso in considerazione a questo riguardo? È questa la logica profonda che presiede al suo apprendistato di critico-scrittore-pensatore originale:

«La scelta fra possedere la verità e rinunciare a cercarla non esaurisce tutte le possibilità che si aprono dinanzi a noi. Anziché rifiutare decisamente i valori universali, o considerarli prestabiliti e inalterabili, possiamo assumerli come terreno di possibile intesa con l’altro. Si può essere consci di non possedere la verità e continuare, non di meno, a cercarla. La verità può essere un orizzonte comune, un punto d’arrivo desiderato (piuttosto che un punto di partenza). Non si abbandona l’idea di verità, ma si cambia il suo statuto o la sua funzione, facendone un principio regolatore dello scambio con l’altro, anziché il contenuto di un programma. A conti fatti, l’intesa fra rappresentanti di culture diverse (o fra le parti della mia persona che riflettono una cultura o un’altra) è possibile, purché sia voluta: non esistono soltanto “punti di vista”, ed è proprio dell’uomo essere capace di superare la propria parzialità e la propria determinazione locale. Questa convinzione mi ha indotto a considerare in modo diverso anche la critica e la letteratura. Rinunciando a cercare la verità (sempre nel senso della saggezza e non dell’adeguamento ai fatti), il critico “immanente” si nega la possibilità di giudicare; rende esplicito il senso delle opere, ma, in certo modo, non lo prende sul serio: non risponde ad esso, come se non si trattasse di idee che riguardano il destino degli uomini. Il critico “immanente” ha così trasformato il testo in un oggetto che basta descrivere nel modo più fedele; egli guarda con la stessa benevolenza Bossuet e Sade. Il critico “dogmatico”, invece, non lascia all’altro alcuna reale possibilità di esprimersi, lo ingloba totalmente, dal momento che egli stesso incarna la Provvidenza, o le leggi della storia, o un’altra verità rivelata: per lui, l’altro è soltanto l’illustrazione (in positivo o in negativo) di un dogma incrollabile, che si presuppone condiviso dal lettore».¹⁷²

Se il critico “immanente” non si distacca dal testo, lo spezzetta, lo frammenta, lo scompone e poi ricompone come un *puzzle* da tavolo o un gioco di pazienza per bambini, il critico “dogmatico” fa rientrare il testo che esamina nel suo magico mondo di certezze e lo rende l’evento centrale del proprio progetto di interpretazione del mondo. Questa suddivisione tra “immanenza” e “dogmatismo” di cui Todorov si è dilungato ad esporre pregi e difetti nella lunga citazione precedente individua i due aspetti della possibile suddivisione della critica letteraria che si sono susseguiti nel

¹⁷² T. Todorov, *Critica della critica. Un romanzo di apprendistato*, cit., pp. 181-182.

corso della lunga storia del Novecento. Chi ha approfondito (e sposato la causa del)la dimensione dell’ “ideologia del testo” privilegiandone l’aspetto sociologico e politicamente rilevante sotto il profilo culturale ha negato sempre, tuttavia, l’aspetto formale del progetto di lettura dell’opera d’arte e quindi la corrispondenza tra le potenzialità letterarie del critico e il suo progetto di analisi. Todorov ha scelto, in questo suo libro peculiare e “di frontiera”, quasi di cerniera nella sua produzione generale, di schierarsi a favore del critico come “scrittore”, in questo seguendo le orme e collocandosi sul percorso del suo maestro parigino Roland Barthes.

3. Uno scrittore per caso: Roland Barthes

Roland Barthes, critico militante per eccellenza, in realtà si può considerare uno scrittore autentico e tra i più raffinati della sua generazione. Così lo descrive, infatti, Todorov nel libro più volte citato sopra:

«Barthes entra così nel novero dei critici scrittori, e non solo per la qualità dello stile, ma perché mette fra parentesi la dimensione di verità della critica, per insistere invece sul suo aspetto di finzione o poetico (in cui il linguaggio non è più strumento, ma problema). Anzi, è proprio questa, secondo Barthes, la caratteristica specifica della critica dei nostri giorni: “Se la nuova critica ha qualche realtà, questa [...] risiede [...] nella solitudine dell’atto critico, affermato ormai come un atto di piena scrittura senza riguardo agli alibi della scienza o delle istituzioni”. Senza dubbio i libri prodotti da Barthes sono, anche dal punto di vista della forma, altrettante sfide ai generi tradizionali: chi avrebbe potuto prevedere *S/Z*, *Roland Barthes*, *Fragments d’un discours amoureux*? Scandalo per gli uni, delizia per gli altri, i testi di Barthes appartenevano in ogni caso ad uno scrittore portato dalle vicende del destino a fare la sua strada nel mondo delle idee e della conoscenza. Se avesse veramente scritto dei romanzi, il suo genio avrebbe perduto ogni originalità. Verso la fine della sua vita, Barthes progettava di scrivere un “vero” romanzo, con relative descrizioni e nomi propri. Ma il progetto pareva avere scarse possibilità di realizzarsi: Barthes ha spiegato che provava “una voglia tenace di raffigurare chi amava” (*Prétexte: Roland Barthes*, 1978), e che, per farlo, contava sulla scrittura romanzesca; ma l’ultimo testo che ha portato a termine ha questo titolo malinconico: “Si fallisce sempre a parlare di ciò che si ama” (*Le Bruissement de la langue*, 1984). In ogni caso, se avesse scritto dei romanzi, Barthes sarebbe stato uno dei tanti romanzieri, come del resto, quando racconta veramente la sua vita, nella *Chambre claire* (1980), diventa un autobiografo o un memorialista fra gli altri

(anche se uno dei migliori): non c'è più invenzione formale. L'originalità di Barthes consiste in un “quasi”, sta tutta nella transizione fra critica e finzione». ¹⁷³

Il suo “vero” romanzo, di conseguenza, il critico l'ha scritto prima di pensare all'evasione o all'episodio romanzesco, proprio cessando di credere nella superiorità del romanzo rispetto alla critica. I libri di Barthes che Todorov cita, infatti, vanno considerati come forme romanzesche di narrazione critica e capaci di sostituire la dimensione del romanzo con la propria affabulazione volutamente e ambigualmente situata al confine tra verità e *fiction*.

Lo stesso *Critica e verità* del 1969, risposta polemicamente articolata e spesso puntuta alle obiezioni di Raymond Picard rivolte alle tesi programmatiche della *Nouvelle Critique* di cui Barthes era considerato l'uomo di punta, presenta caratteri stilisticamente rilevanti che ne fanno un *pamphlet* di tipo nuovo piuttosto che una “vecchia” replica su modello accademico.

Quanto Barthes scrive a proposito della propria difesa dei “linguaggi nuovi” utilizzati dalla critica di cui si fa difensore è emblematico del suo stile e soprattutto del suo stile di scrittura piuttosto che del suo stile di pensiero:

«Di fronte a tale tirannia della lettera, è stato dunque necessario smascherare gli alibi ideologici (oggettività, gusto, chiarezza) di cui si ammantava superbamente ogni ricorso alla lettera filosofica o storica del testo, e nello stesso tempo sostenere i diritti elementari dell'interpretazione, fondati alla loro volta sulla struttura polisemica dell'opera classica. Ma bisognava anche rivolgersi contro questa stessa interpretazione, rivendicata un momento prima, per denunciare in essa ciò che potremmo chiamare una visione anagogica del senso: infatti, nella pratica corrente dell'analisi letteraria, interpretare vuol sempre dire: penetrare un preteso segreto dell'opera, raggiungerne la base, scoprirne (liberare dai veli) il senso profondo o finale, dare al testo un centro e insieme una verità, in una parola, dotarlo di un significato ultimo (cioè: al di là del quale non è possibile risalire); questo significato oggi non è più, come accadeva nella critica universitaria, d'ordine letterale, filologico, storico, oppure estetico, umanistico; può risultare da una visione marxista, psicoanalitica, esistenziale dell'opera culturale; e tuttavia rimane, anche così, un senso privilegiato, fondamentale, una voce; ma la voce, nella sua

¹⁷³ T. Todorov, *Critica della critica. Un romanzo di apprendistato*, cit., pp. 75-76.

stessa univocità (termine appropriato), manca – come sappiamo dalle ricerche di Jacques Derrida – di quel che chiamiamo la *scrittura*, che è puro spazio significante, volume d'iscrizioni, di citazioni, indubitabilmente struttura, ma struttura decentrata, in fuga. Ciò significa che la critica interpretativa, che appare fondata partendo da una definizione canonica, dogmatica e letterale dell'opera, diventa impossibile, se intendiamo cercar di abolire il Regno del Significato, che è quello della nostra cultura fin dalla sua origine». ¹⁷⁴

La “critica interpretativa” è “impossibile”, dunque e, di conseguenza, ogni forma di critica futura non inseguirà più la Verità ma la funzione della scrittura rovesciandosi essa stessa nel suo stampo e nella sua fucina, divenendo officina di segni e non soltanto riproduzione tipografica di significati.

Di conseguenza, se quello che conta non è la “voce” che emette significati dal suo punto di vista privilegiato ma la “scrittura” che li avvalora attraverso la proliferazione dei propri segni, la critica è essa stessa narrazione e decrittazione di quei segni e, alla fine, finisce per esserne la forma produttiva privilegiata. Al posto della tradizionale forma narrativa della *fiction*, al posto del saggio come perseguimento della Verità attraverso la Ricerca del Senso ultimo e finale, si instaura un regime di scrittura che orienta la possibile comprensione del testo e ne accende soltanto «il piacere» ¹⁷⁵.

La critica, dunque, si assume in prima persona il diritto di parlare e non si trincera, non si nasconde, non si oblia dietro il testo altrui, la citazione, l'omaggio necessitato, la riverenza richiesta dall'accademia. Il critico letterario agisce la letteratura in prima persona – scrive per sé e il pubblico, non per gli altri critici:

«Che cosa ci importa sapere se è maggior gloria essere romanziere, poeta, saggista o cronista letterario? Lo scrittore non può essere definito in termini di ruolo o di valore, ma solo da una certa *coscienza di parola*. È scrittore colui per il quale il linguaggio costituisce un problema, che ne sperimenta la profondità, non la strumentalità o la bellezza. Sono nati così alcuni libri critici che si offrono alla

¹⁷⁴ Roland Barthes, *Critica e verità*, trad. it. di Clara Lusignoli e Andrea Bonomi, Einaudi, Torino, 1985², pp. 7-8.

¹⁷⁵ Cfr. R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura* seguite da *Il piacere del testo*, trad. it. di Lia Lonzi e Carlo Ossola, Einaudi, Torino, 1999².

lettura per le stesse vie dell’opera propriamente letteraria, quantunque i loro autori siano, per statuto, dei critici, e non degli scrittori. Se la nuova critica ha qualche realtà, questa non risiede nell’unità dei suoi metodi, e tanto meno nello snobismo che, come si dice comodamente, la sostiene, ma nella solitudine dell’atto critico, affermato ormai come un atto di piena scrittura senza riguardo agli alibi della scienza o delle istituzioni. Un tempo separati dal mito consunto del “superbo creatore e dell’umile servitore, entrambi necessari, ciascuno al suo posto, ecc.”, lo scrittore e il critico si incontrano nella stessa condizione difficile, di fronte allo stesso oggetto. Il linguaggio. Come si è visto, quest’ultima trasgressione è mal tollerata. Eppure, quantunque si debba ancora lottare in suo favore, forse essa è già superata da un nuovo rimaneggiamento che si delinea all’orizzonte: non è più solo la critica a cominciare questa “traversata della scrittura”, che probabilmente caratterizza il nostro secolo, ma l’intero discorso intellettuale».¹⁷⁶

Il critico-scrittore dunque si identifica con il progetto di lettura del testo che esamina e di cui verifica, più che il contenuto letterale o esclusivamente formale, il gradiente formale-linguistico e simbolico. Praticare la scienza della critica significa, allora, attestare la qualità *simbolica* del testo esaminato ma, nello stesso tempo, verificare la novità del suo approdo linguistico ed espositivo, dare ragione della sua funzione di verità ritrovando nei suoi motivi la qualità del suo rapporto con il mondo storico e culturale cui appartiene (la dimensione storica non viene affatto negata dalla critica barthesiana anche se le sue modalità di riferimento vengono fatte risalire alla *nouvelle histoire* di Marc Bloch o di Lucien Febvre piuttosto che allo storicismo positivistico di fine Ottocento).

Infatti, per Barthes, si tratta di “parlare” ai testi esaminati e non soltanto di leggerli, di farne il resoconto ad altri lettori, quanto di coglierne il livello di dichiarazione e di esposizione di intenti, il valore di accertamento e di asseverazione che è presente in ogni scrittura che voglia dirsi veramente tale. Il critico, dunque, non può essere considerato un “semplice lettore” di testi altrui ma, invece, risulta essere l’autore principale dei propri e l’artefice di una creazione letteraria “a parte”. Non deve scomparire nel proprio operato ma accentuare il suo ruolo attivo e la sua soggettività:

¹⁷⁶ R. Barthes, *Critica e verità*, cit., p. 42.

«Altra separazione fra il lettore e il critico: mentre non si sa come un lettore *parla* a un libro, il critico è invece costretto ad assumere un certo “tono”, e tutto sommato questo tono può essere solo affermativo. Nel proprio intimo, il critico può anche dubitare e soffrire in mille modi e su punti che sfuggono al più malevolo dei suoi censori, ma in definitiva egli può ricorrere solo a una scrittura piena, cioè assertoria. È ridicolo pretendere di evitare l’atto di istituzione che fonda ogni scrittura facendo professione di modestia, di dubbio o di prudenza: si tratta di segni codificati, come gli altri: non possono garantire nulla. La scrittura *dichiara*, e proprio in questo è scrittura. Come potrebbe la critica essere interrogativa, ottativa o dubitativa, senza malafede, poiché essa è scrittura e poiché scrivere è appunto incontrare il rischio apofantico, l’ineluttabile alternativa del vero-falso? Quello che ci dice il dogmatismo della scrittura, ammesso che sia tale, è un impegno, non una certezza o una sufficienza: non è altro che un atto, quel tanto che rimane nella scrittura. Così, “toccare” un testo – non con gli occhi, ma con la scrittura – scava un abisso fra la critica e la lettura, lo stesso abisso che ogni significazione crea fra il suo lato significante e quello significato».¹⁷⁷

La critica si occupa essenzialmente del lato del significante, dunque, e ad esso fa riferimento per la sua azione di analisi e confronto: è scrittura – ribadisce il critico francese – e la scrittura afferma e *si* afferma. La scrittura e così pure il suo possibile autore si dichiara non attraverso le intenzioni dell’autore stesso (autore che, in realtà, non può essere che “morto” – nelle intenzioni programmatiche e provocatorie di Barthes, come sarà ben noto a partire dagli anni Sessanta e come sarà testimoniato da innumerevoli dichiarazioni) ma attraverso la sua stessa forza desiderante: desiderio di marcare il terreno epistemico della letteratura e del suo compito storico, desiderio di utilizzare il linguaggio ai fini della conoscenza della soggettività di chi scrive ed è al centro della riflessione critica. Il critico-scrittore, dunque, non fa altro che scrivere il proprio desiderio e su questo desiderio impianta e definisce la propria possibilità di conoscenza del mondo dei segni.

Sia Todorov che il suo maestro Barthes, dunque, sono due esempi di critici letterari che hanno usato la scrittura come strumento di indagine sulla letteratura e sulla cultura che l’avvolge come un mantello fatato che gli permette di raggiungere la verità nascosta, spesso parziale ma non per questo meno suggestiva, del rapporto esistente tra soggettività ed

¹⁷⁷ R. Barthes, *Critica e verità*, cit., p. 63.

espressione attiva di esso, tra flusso libero di energia desiderante e sua trasformazione in forma formata del desiderio.

4. Un poeta-critico o un critico-poeta? Postilla su Piero Bigongiari

Piero Bigongiari è ancora oggi conosciuto come uno dei rappresentanti più significativi dell’ermetismo fiorentino e uno dei maggiori poeti del secondo Novecento italiano. Raccolte come *Le mura di Pistoia*¹⁷⁸ o *La torre di Arnolfo*¹⁷⁹ sono probabilmente più note dei suoi studi leopardiani (pur assai pregevoli¹⁸⁰) e delle sue raccolte di saggi dedicati alla poesia e alla prosa italiana del Novecento (maggiore e minore).

Eppure, lo studioso fiorentino costituisce uno degli esempi più importanti in Italia di critico-scrittore e addirittura di critico-poeta anche a livello di scrittura e di proposta stilistica.

Inoltre il suo sistema critico di riferimento si è sempre giovato dell’apporto della critica d’arte che si aggiungeva al sapere filologico e alla pratica dell’analisi testuale.

Innumerevoli saggi bigongiariani sono là a dimostrarlo e da essi sarà possibile estrarre gli elementi per un giudizio più vasto e analitico riguardo la sua figura di studioso e di scrittore insieme.

Dal numero impressionante di raccolte di saggi, studi e riflessioni estemporanee di Bigongiari si ricava l’immagine di uno scrittore dalle molte sfaccettature e dimensioni accomunate dall’amore viscerale per una ricerca di stile armonica e onnipervasiva, ricca di affondi teorici ma contemporaneamente e distesamente descrittiva.

a) In un gruppo di libri pubblicati tra il 1970 e il 1980, nel momento della sua massima maturità espressiva, è possibile estrapolare una serie di

¹⁷⁸ P. Bigongiari, *Le mura di Pistoia*, Mondadori, Milano, 1958 (il volume raccoglie le poesie scritte da Bigongiari tra il 1955 e il 1958).

¹⁷⁹ P. Bigongiari, *La torre di Arnolfo*, Mondadori, Milano, 1964 (è il libro che raccoglie le poesie successive a *Le mura di Pistoia*).

¹⁸⁰ Cfr. P. Bigongiari, *L’elaborazione della lirica leopardiana*, Le Monnier, Firenze, 1947 e il volume di sintesi intitolato più generalmente a *Leopardi* (Vallecchi, Firenze, 1962).

dichiarazioni di poetica che assumono, alla fine, caratterizzazioni espressive che possono servire, alla fine, ad illuminare la prospettiva critica di Bigongiari e a darne il senso in maniera compiuta e letterariamente campita. In uno scritto del 1977 dedicato alla poesia di Leopardi comparata con la pittura di Nicolas Poussin, il risultato finale è l’enunciazione deliberata di una proposta critica compiuta rispetto alla dimensione generale stessa dell’evoluzione programmatica del classicismo:

«E concludo: il viandante Leopardi ha trovato la propria dimora nel radicamento della ginestra nel terreno più arido ed esposto, nell’accettare il luogo della propria lotta mortale con la natura, direi proprio trasformandone a tal fine, a poco a poco, la creduta benignità in accertata ostilità, e in quel grado supremo di ostilità che è l’indifferenza alle sorti dell’uomo. Ne risulta, anche in Leopardi, per una similare presunta accettazione e in realtà per un rovesciamento del classico, il concetto finale dell’uomo come animale politico; ma la sua *polis* è la pazienza della specie, e l’idea, che tutta la sua poesia attesta, che la forma in cui la conoscenza si esalta come presa di coscienza del proprio non dimorare sulla terra, è la forma stessa della conoscenza, una forma tanto più inconciliata quanto più splendida, resa insieme mobile e radicata nell’eticità stessa della forma proprio dal pensiero negativo che la sottende e di cui essa rappresenta la contraddizione punto per punto necessaria. Il poeta ha dialettizzato, si direbbe con un processo contrappuntistico, che egli però sfiora senza mai raggiungerlo, la contraddizione (e infatti la contraddizione è aperta, ideologicamente slittante), non ne ha certo spezzato la polarità attiva. Sul discrimine tra il classico e il romantico, Leopardi intensifica l’energia contraddittoria dei poli, non certo ne estingue l’antitetività: la forma leopardiana è il luogo dove i poli dialettici della conoscenza si scambiano, al più alto grado, la valenza, positiva e negativa. La forma leopardiana insomma, la vera dimora del viandante, e che si sposta con il suo andare, è il luogo stesso, e insieme il *perpetuum mobile*, dell’antitetività».¹⁸¹

Il brano precedente, riprodotto nella sua intierezza a scopo dimostrativo, mostra il modo di procedere dialettico di Bigongiari che afferma negando e/o dubitando, rimettendo se stesso in discussione e ritrovando nelle contraddizioni del pensiero studiato la chiave di volta del

¹⁸¹ P. Bigongiari, *Il caso e il caos II. Dal Barocco all’Informale*, Cappelli, Bologna, 1980, p. 35. Si tratta del secondo tomo di una serie di saggi intitolati a *Il caso e il caos* e il cui primo volume era uscito come *Il Seicento fiorentino tra Galileo e il recitar cantando* presso Rizzoli di Milano nel 1975.

proprio stesso procedere. Analizzando il tema del deserto da abitare e del viaggio come vagare nel mondo della natura presente nel secondo Leopardi (il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, ad esempio, ma anche la finale *Ginestra*), lo studioso fiorentino mette in evidenza lo scarto tra la bellezza dei luoghi naturali e la loro indifferenza alle sorti degli uomini e ne ricava l'idea della difficoltà della specie ad accettare i soprusi della Natura nel momento in cui si colloca nella sua sfera d'influenza in nome della sua fruibilità estetica. Gli uomini godono della bellezza di ciò che li circonda (e questo è uno dei canoni del classicismo) ma nel mentre lo fanno si ribellano titanicamente e furiosamente al suo dominio incontrollato e spesso feroce (in ciò consiste il lascito del Romanticismo, in specie quello tedesco dello *Sturm und Drang*, sulla polemica leopardiana nei confronti dell'ottimismo dominante nello scorcio centrale dell'epoca sua).

La scrittura di Bigongiari insegue l'ondeggiare del pensiero leopardiano e le sue antitesi (e, infatti, parla di “antiteticità” sempre in movimento, sempre in oscillazione tra i due poli dell'accettazione e del rifiuto netto e imprescindibile) mentre cerca di “riposare” nella calma bellezza e nella ricercata armonizzazione della pittura di Poussin (e “compostezza” la definisce Bigongiari).

Un analogo progetto ermeneutico si verificherà a proposito di Ardengo Soffici e del suo *Arlecchino* nel saggio dedicato al pittore di Poggio a Caiano (e non solo pittore ma anche poeta e romanziere):

«Alla poesia che è sempre uguale bisogna opporre la poesia che è sempre diversa: se, persino, è diversa da se stessa una stessa poesia, variando quella *mise en parole* della poesia qual è ogni sua singola lettura, ammesso il lettore come attore e il critico come attualizzatore d'una potenzialità che dopo ogni atto si ricostituisce come tale. La storia è sempre fatta, non si dimentichi, quanto più è da fare. In verità Soffici, in ogni punto della sua carriera pittorica, mentre ha ricavato i propri stilemi dalla situazione storica del linguaggio plastico con rigorosa coerenza e generale captazione del nuovo che era nell'aria, ha adoperato la “situazione” per farla ogni volta saltare sotto l'impulso della propria coscienza operativa. Così per esempio dai *Campi d'autunno* del 1907, in cui è la Scuola di Pont-Aven e l'esempio di un ritmo liberty enfiato per globi di colore freddi alla Maurice Denis a funzionare, attraverso la grande esperienza cubo-futurista vissuta dall'interno, e cioè goduta in tutte le sue componenti formali analizzate con una penetrazione sempre all'erta, fino ai quadri “opposti” del “ritorno all'ordine”, bisogna dire che esiste una fedeltà sostanziale di Soffici al proprio segno elementare, che ha evoluto di lezione in lezione ma non ha

mai abbandonato questa sua originarietà. Così dalla elaborazione formale che questo suo stare con tanta naturalezza nel crogiolo avanguardistico del Novecento gli ha consentito in ogni felice momento prima del ritorno all'ordine, risultano, precorritori, cenni e insegnamenti che saranno ripresi anche dai suoi compagni di generazione come Carrà o dai più giovani colleghi come Morandi».¹⁸²

Lo stile di Bigongiari è proteso a mostrare più che a dire – le sue notazioni critiche sono immagini piuttosto che parole, tentativi di riprodurre tanti colori e toni, fasi pittoriche e variazioni luministiche e coloristiche piuttosto che analisi di tipo estetico-formale della programmatica pittorica dell'artista di Poggio a Caiano. Il suo progetto critico richiede non tanto la conoscenza previa della vita di Soffici o i passaggi storici del suo percorso, del suo tragitto di artista quanto un'idea di pittura che si può ricavare dall'auscultazione poetica delle sue opere (dei suoi quadri in questo caso ma anche e sostanzialmente della sua produzione in generale, poesia compresa).

Il rapporto che Bigongiari individua con il Simbolismo pittorico di un Denis o con la dialettica del *Liberty* tra la freddezza metallica dell'esposizione dei soggetti dell'esame figurativo e il rimando a un oltre coloristico della tradizione *pompier* vissuta come termine di contrasto e di opposizione tematica rende così giustizia alla vocazione europea di Soffici tradizionalmente confinato tra le colline toscane di Poggio a Caiano e accusato di un provincialismo che non gli appartenne mai. La scrittura critico-evocativa di Bigongiari, allora, gli permette di esporre in concreto ipotesi di lettura e illuminazioni ermeneutiche che altrimenti resterebbero forzatamente rinchiusi e racchiusi nel novero ferreo della ricostruzione esclusivamente specialistica e limitata all'uso filologico delle fonti storiche e storiografiche.

Il suo programma di lettura della pittura e delle sue variazioni tematiche (le figure, il colore, il modo espressivo), infatti, era già stato espresso e definito nell'*Avvertenza* al volume di cui ci si è finora occupati:

«Il segno, mentre si allontana dal caos, che è la condizione di partenza, l'infigurabilità di partenza (anche il silenzio può essere caotico), anche, statuendosi come tale, cioè come significante, getta via via la condizione della maschera che il

¹⁸² P. Bigongiari, *Il caso e il caos II. Dal Barocco all'Informale*, cit., pp. 92-93.

profondo esige, anzi nietzschianamente ama, e che è forse l’antifigura, l’unica possibile che il caos ammette come atteggiamento che non tanto lo vince nel suo regno quanto ne sopporta, con la propria fissità, il perpetuo caotico mutare, in un aspetto che è appunto in immediato contatto col caso, il quale precorre il nascere dell’intenzionalità e indica il puro statuirsi del dominio del probabile. Non per nulla il simbolo delle muse, in quanto personificazioni dell’operare artistico, è sempre la maschera, che accompagna gli altri attributi specifici. Laddove la figura finale è proprio l’avverarsi dell’improbabile, esaurito, nell’ambito del caso, tutto il possibile».¹⁸³

L’analisi del segno e la preponderanza del significante sul puro significato caratterizzano, in questo caso, una ricerca che fuoriesce dai limiti di una analisi storica come riproposizione di eventi ormai trascorsi per infondergli, invece e di nuovo, novella linfa vitale e nuova consapevolezza. Il miglior modo di ripresentarla ogni volta è rinnovare il patto sempre vigente con la scrittura come pratica esegetica del testo e sua riscoperta. Attraverso la scrittura (che indossa la maschera del passato), è possibile cogliere il volto del presente che è la flagranza critica della comprensione del testo (o dell’opera d’arte).

b)

In una raccolta del 1970 per La Nuova Italia¹⁸⁴, lo stesso movimento critico viene applicato alla scrittura prosastica del Novecento, in particolare il primo momento di esso. In un saggio metodologico di omaggio amicale, peraltro, al suo compagno di studi (come pure lo erano stati Mario Luzi e Tommaso Landolfi), ad esempio, Bigongiari si sofferma a scrivere:

«Ma, appunto, un’intelligenza “orizzontale” come quella di Bo deve provocare punto per punto “ce que la prose a de diabolique” per insieme provocarne la durata e sconfiggerne l’infinita ipoteticità; sicché quella implicita diabolicità, mentre dimostra i suoi veleni, il suo *pis aller*, il suo continuo negativo, la sua stessa ragione irreperibile, anche li cauterizzi riassorbendoli nella propria ipotesi che si verifica, si direbbe, proprio perché essi siano emessi e guariscano in quel loro comprovarsi, in quel loro essere realmente, punto per punto, in atto: proprio mentre e perché è in atto, cioè reale, cioè concreta, la loro ipotesi. In altre parole, l’ipotesi

¹⁸³ P. Bigongiari, *Il caso e il caos II. Dal Barocco all’Informale*, cit., pp. 7-8.

¹⁸⁴ P. Bigongiari, *Prosa per il Novecento*, La Nuova Italia, Firenze, 1970.

si verifica come una funzione. L’intelligenza critica di Bo ha soprattutto la caratteristica di una funzione. Essa ama tenersi continuamente aperta nel punto della propria crisi, in cui quel corpo della poesia si manifesta da sempre e per sempre plenario e assente. La critica di Bo è questo scambio, nel suo punto più difficile, sicché il plenum si dimostri come assenza, quando l’uomo cerchi di abitarvi e di trarne leggi e abitudini del cuore o della mente, ma appunto l’assenza sia non altro che il maturare di un corpo plenario, dimostrandosi continuamente, di esso, la pungolante ipotesi, se vogliamo il perpetuo abbaglio».¹⁸⁵

La descrizione della critica letteraria praticata da Carlo Bo è rapsodica, incessante, incerta tra la dimensione lirica della lettura e la pratica empirica della scrittura: l’impronta negativa dell’ipoteticità si rovescia come un’orma sulla sabbia per manifestarsi come il positivo dell’individualità soggettiva prodotta dalla lettura attenta e non pregiudiziale del testo verificato ed esplorato. Bo si presenta come l’*altra faccia della critica bigongiariana*: se il poeta fiorentino cercava di illuminare il testo con la luce radente della comprensione ermeneutica e quindi ne individuava la presenza, Bo realizzava il proprio progetto critico donando al testo la sua funzione eminente di segno di ciò che è altrove e che solo l’analisi interna, il *close reading*, riesce a dare.

5. Postilla non conclusiva: che ne è della critica letteraria oggi?

Nella voce “Critico”, una voce incompiuta come tutte quelle che avrebbero dovuto comporre il *Dizionario dei luoghi comuni*, il testo conclusivo e apoteosi dell’ultimo romanzo, *Bouvard e Pécuchet*, di Gustave Flaubert, si può leggere:

«**Critico.** Sempre “eminente”. / Si pensa che sappia tutto, conosca tutto, abbia letto tutto, abbia visto tutto. / Quando non vi piace, definirlo un Aristarco oppure un eunuco».¹⁸⁶

Aristarco Scannabue era il nome arcadico (ma fino a un certo punto) di Giuseppe Baretti, il critico più eminente dell’Illuminismo italiano destinato

¹⁸⁵ P. Bigongiari, *Prosa per il Novecento*, cit., p. 52.

¹⁸⁶ Gustave Flaubert, *Dizionario dei luoghi comuni*, in: *Bouvard e Pécuchet*, Introduzione, traduzione e cura di Franco Rella, Feltrinelli, Milano, Aprile 1998, p. 312.

a passare ai fasti della storia letteraria italiana per la sua redazione della rivista satirico-culturale *La Frusta Letteraria*. Perseguitato dalla pur molto liberale censura veneziana per i suoi micidiali attacchi al padre Appiano Buonafede (anch’esso eminente esponente dell’Arcadia), Baretti ha rappresentato per alcuni secoli l’ideale del critico letterario: mordace sarcastico feroce corrosivo e contemporaneamente coltissimo creativo propositivo e soprattutto ottimo e comprensibile scrittore.

Baretti lo fu certamente e per lunghi anni rappresentò un modello non facilmente raggiungibile di polemista maturo e incorruttibile, insensibile alle lusinghe e capace di reggere fino in fondo le posizioni assunte nel campo di ciò che oggi si direbbe della politica culturale.

Non è un caso poi che Piero Gobetti ne rivendicasse l’eredità durante il fascismo intitolando al suo nome una rivista di impegno letterario e politico nello stesso tempo e modo che continuò brevemente (fino al 1928) anche dopo la precoce morte del pensatore torinese sulla quale studiosi noti e sconosciuti continuarono l’opera del maestro spesso loro coetaneo (esemplare la collaborazione del giovane Montale che aveva esordito proprio con le edizioni di Gobetti nel 1925 pubblicando per esse i suoi *Ossi di seppia*)¹⁸⁷.

Di conseguenza, la nomea di “aristarco”¹⁸⁸ – che Flaubert suggerisce di affibbiare ai critici troppo pedanti o di gusti diversi rispetto al volgare sentire comune – individua la dimensione di severità eccessiva che si suole attribuire agli iperciliosi che si arrogano il diritto di criticare le “proprie” opere e/o di stroncarle.

Aristarco critico e filologo severo diventa il criterio letterario cui, in parole povere, non piace niente e annoia tutti con le sue stroncature.

Ma Todorov, Barthes e Bigongiari non erano certo degli Aristarco o dei Baretti: la loro opera critica fu tutt’altro che un susseguirsi di

¹⁸⁷ Sulla vicenda delle case editrici pubblicate da Gobetti e sulla sua intensissima attività di promotore culturale, cfr. l’epistolario *Nella tua breve esistenza. Lettere 1918-1926*, con Ada Gobetti, a cura di Ersilia Alessandrone Perona, Einaudi, Torino, 1991, come pure il bel romanzo di Paolo Di Paolo, *Mandami tanta vita*, Feltrinelli, Milano, 2013.

¹⁸⁸ Il riferimento è comunque ad Aristarco di Samotraccia, bibliotecario di Alessandria, tra i filologi più illustri dell’antichità (fu editore di Omero) e difensore spietato e severissimo dell’ortodossia linguistica della greco (in particolare del principio dell’analogia con le opere degli scrittori più illustri).

stroncature più o meno motivate o più o meno destinate a danneggiare le opere che hanno esaminato nei loro scritti.

Il collegamento tra i loro scritti non è quindi da ricercarsi nella loro acribia e severità *ma nella qualità del loro stile di scrittura e di pensiero*.

Ciò che può costituire un elemento di confronto tra di loro, in ogni modo, è la volontà che hanno avuto tutti e tre di costruire un modello di critica originale che non si adagiasse su una filosofia della storia (come, in realtà, era accaduto con le ricostruzioni storicistiche sia di parte idealistica che materialistico-storica) o su un progetto di decantazione ideologica della realtà per dimostrare l’esistenza di un disegno sotteso ad essa in vista del trionfo e del successo di qualcosa o di qualcuno.

L’originarietà del loro progetto li unifica e la derivazione da uno stile di lavoro per il quale non è tanto necessaria una sovrastruttura esterna quanto una ricerca o uno scavo all’interno di ciò che si vuole dire o mostrare a partire da un testo letterario o da un periodo storico.

Se Todorov si rifà all’esperienza degli amati Formalisti russi (da Sklovskij a Ejchenbaum a Tynjanov giù giù fino a Brik e Jakobson), a Vladimir Propp e soprattutto alla lezione di Bachtin e Barthes, si riallaccia, pur con molte differenze specifiche, allo strutturalismo inaugurato da Claude Lévi-Strauss, Bigongiari legge la critica letteraria alla luce della sua stessa esperienza poetica ermetico-lirica. Il procedimento che applica, infatti, va nella direzione di uno scorporamento del testo nella ricerca dell’espressione pura (se non della parola assoluta) che lo contraddistingue.

Il testo viene scarnificato alla ricerca della sua possibilità di comunicare la propria essenza: dell’autore trattato poco o nulla viene descritto ma il percorso autoriale viene raccontato nel tentativo di cogliere il suo nocciolo autentico e profondo, ciò che conta davvero rispetto ai cascami della filologia fine a se stessa o della storicizzazione a tappe forzate dell’idealismo storiografico consueto alla tradizione protonovecentesca.

Analizzando il rapporto di derivazione-adiacenza tra Campana e un poeta apparentemente lontano anni luce dalla sua scrittura come Ungaretti, Bigongiari si concede notazioni di poetica che alludono sicuramente alla propria prospettiva di scrittura:

«La spiegazione è flagrante, e insieme patetica nella sua trasformazione lenta e continua, ma con quella fulmineità nel captare la stasi istantanea. La poesia di Campana reimpasta continuamente uno stato fantastico proprio a fermare in immagine quanto dal gorgo caotico traluce un istante, per l'eternità. Ricordo gli “occhi gorghi cangianti vividi di linfe oscure” dell'ultimo capoverso de *La notte*. Ecco quanto rilega l'eterno al transeunte: l'eterno non può darsi se il transeunte non emette luce dal suo gorgo più dannato: la scintilla per attrito dalla materia fantastica accende i doppiieri di questa eternità ideale in un tremolo altissimo. Ed ecco la spiegazione sincronica di quell'andare “per giorni e giorni” e del passare lento incontro delle navi “Gravi di vele molli di caldi soffi”. È “lo scirocco”, il vento caldo e umido che soffia da sud-est, di *Donna genovese*: quell’ “odor di vento, / Che è corso di lontano e giunge grave / D'ardore”, che il poeta sente come emanare dal “corpo bronzino” di lei, e che ne modella le “forme snelle” fino a una “divina / Semplicità”. Né si dimentichi che lo scirocco, anche nel nome, proveniente etimologicamente dall'arabo, ha un profumo caldo e umido d'oriente».¹⁸⁹

Ripetendo i versi di Campana, Bigongiari ne insegue sulla propria pagina le sonorità e gli accenti, restituendo il senso di una ricerca poetica che nel colore, nel suono e nei profumi individua i propri punti di forza e l'evocazione di un sogno svanito. In tal modo, ne recupera la vocazione originaria alla poesia.

Anche per Roland Barthes come per Todorov, sia pure per quest'ultimo in una prospettiva meno evidente rispetto al suo maestro degli anni parigini, scrivere coincide con l'esercitare il diritto di critica. Non si tratta di ridurre a livello di parole delle sensazioni e delle nozioni consolidate nel tempo della lettura – si tratta di costruirle. Tutta l'opera di Barthes, infatti, ruota intorno al soggetto che scrivendo si costituisce come tale. Non è un caso che la sua attenzione di critico si sia convogliata tutta sulla disamina del “grado zero” della scrittura (come titolava il suo primo saggio significativo pubblicato). Parlare equivale a significare idee mediante parole concluse, scrivere, invece, nella nozione barthesiana, corrisponde a lasciare aperto il discorso e lasciare che sia il lettore a tirare le conclusioni, a stringere il cerchio intorno a ciò che conta dell'analisi fatta:

¹⁸⁹ P. Bigongiari, *Poesia italiana del Novecento. La prima generazione*, Il Saggiatore, Milano, 1978, p. 189.

«Tutte le scritture presentano un carattere di chiusura che è estraneo al linguaggio parlato. La scrittura non è affatto uno strumento di comunicazione, non è una via aperta attraverso cui dovrebbe passare soltanto un'intenzione di linguaggio. Tutto un disordine fluisce nella parola e le dà quel movimento divorante che la mantiene in stato di eterna dilazione. Viceversa, la scrittura è un linguaggio consolidato che vive in se stesso e non ha affatto il compito di affidare alla propria durata una sequela mobile di approssimazioni, ma al contrario di imporre, mediante l'unità e l'ombra dei suoi segni, l'immagine di una parola costruita assai prima di essere inventata. Ciò che contrappone la scrittura alla parola è che la prima *appare* sempre simbolica, introversa, volta ostensibilmente dalla parte d'un versante segreto del linguaggio, mentre la seconda non è che una durata di segni vuoti di cui solo il movimento è significativo».¹⁹⁰

Per questo motivo, scrivere è un atto creativo che solo la vocazione alla scrittura concede a chi vuole compierlo per realizzare il suo obiettivo di riuscire a vivere attraverso di essa.

Per concludere: il critico-scrittore, figura presente nell'Ottocento letterario come presenza costante a metà tra l'artista creativo e il giornalista gazzettiere (l'esempio più semplice da fare è quello di Sainte-Beuve ma parecchi altri se ne potrebbero citare), sembrava scomparso dall'orizzonte letterario del Novecento. Ricompare però rapsodicamente, a macchia di leopardo, con la nascita e l'emergenza di nuove forme di lettura della realtà (storica o meno) che impone modelli nuovi di analisi del testo letterario e della soggettività che esso esprime. I critici-scrittori, pertanto, esprimono l'esigenza di cambiare le regole del gioco letterario e lo fanno utilizzando le forme necessarie a farlo: le armi della critica, appunto.

Maggio/Giugno 2017

¹⁹⁰ R. Barthes, *Il grado zero della scrittura* seguito da *Nuovi saggi critici*, trad. it. di Giuseppe Bartolucci, Renzo Guidieri, Leonella Prato Caruso e Rosetta Loy Provera, Einaudi, Torino, 1982, p. 16.

IV. I temi e il tempo

di Mario Domenichelli

1. L'immaginario come archivio, repertorio e insieme di funzioni interconnet

L'ermeneutica occidentale è profondamente radicata nell'esegesi ebraico-cristiana attraverso la distinzione paradigmatica paolina fra *γράμμα* (*gramma*), ciò che il testo ci dice attraverso i segni di cui materialmente si compone, e *πνεύμα* (*pneuma*), lo spirito, l'origine, ciò che il testo suggerisce, a cui si riferisce, e che, tuttavia, non si dice. I mutamenti nel tempo possono solo manifestarsi come *gràmmata*, i segni, e tuttavia essere profondamente compresi solo in quanto *pneùmata*, manifestazioni dello spirito. Lo schiudersi della verità si dà in una dialettica tra ciò che non muta e ciò che invece cambia nel tempo, tra *gramma* e *pneuma* (San Paolo, *Cor.* 2: 3: 6-18, *Rom.* 7: 6). In questa dialettica ciò di cui si parla, o meglio ciò che si parla, si manifesta in quanto principio. Nelle sacre scritture *θέμα* (*thema*) è anche *logos* e *pneuma*, lo spirito, la parola creatrice, il principio che non muta, e che però mutevolmente si manifesta come *ρήμα* (*rhema*: *ρηω* è “fluisco”, “dico”, e *rhema* è “parola”, ciò che è detto, *rhemata* al plurale). *Rhema* nel Nuovo Testamento è la Rivelazione, *Apocalypsis*, portata da Cristo al genere umano, *rhema* è il manifestarsi del *logos*, la parola eterna, la parola creatrice di Dio, nella dinamica della storia. *Rhema* è dunque il Vangelo, forma rivelata visibile, concreta, grafica, sonora, forma storica delle parole attraverso cui lo spirito prende forma, figura, come senso della storia, rivelato nella storia stessa. Il *thema* è ciò che trova nella sua stessa storia il senso, la direzione, la dinamica della storia generale come testo fluido di variazioni, *praefigurationes*, le quali nelle sacre scritture si muovono nel tempo *ad figuram*, verso il loro stesso farsi *figura* e dunque Rivelazione, *Apocalypsis*, in quel movimento che chiaramente, e altrimenti, definisce ciò che chiamiamo la dinamica culturale dell'Occidente. *Thema* è in relazione con *τίθημι* / *tithemi* (porre, mettere, presupporre, premettere), *rhema* si riferisce alle parole dette, alle forme flessive di un *thema*, che è invece radice, forma non flessa.

Come si capisce a partire dal gioco degli etimi la questione tematica si identifica con la stessa questione ermeneutica nella relazione che essa intrattiene con il tempo. Nell'ermeneutica letteraria la critica dei temi ha avuto nel tempo varia fortuna, e diversità di forme. Tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta la troviamo strettamente connessa a un approccio psicoanalitico e all'idea di un'avanguardia critica come in Charles Mauron¹⁹¹ o in Jean-Paul Weber.¹⁹² Non è più questa, quali che ne fossero i sostenitori e i detrattori, la critica dei temi che ci interessa. Quello studio dei temi, legato alla psicoanalisi, era soprattutto rivolto alla ricerca di figure ossessive nella produzione di singoli autori per determinarne metafore ossessive e miti personali. Ciò che c'è di più rilevante in questo tipo di ricerca pare aver perso molto dell'interesse che aveva nell'identificazione delle connessioni tra le opere e le storie personali di una o dell'altra anima. Nello studio dei temi c'è ora, invece, un'altra chiave di ricerca che molto ci attrae e che riguarda i punti di contatto tra critica letteraria e storia della cultura, e un'idea del lavoro di ricerca, legato non alla memoria o all'immaginario personale ma alla memoria culturale, e dunque all'immaginario collettivo. Un lavoro seminale da questo punto di vista ci pare quello di Raymond Trousson, *Un problème de littérature comparée. L'Etude des thèmes*.¹⁹³ Vi si introduceva la nozione di tematologia come studio dei temi nella storia; non miti ossessivi o metafore ossessive personali, ma segni di continuità attraverso il loro variare nel tempo. Ovviamente connesso a questa prospettiva, è anche il lavoro su adattamenti, rifacimenti, quei testi fluidi, quelle scritture transitive attraverso le quali tornano le storie, i personaggi, le vicende che li riguardano, mutando di tempo, di luogo, di prospettiva etica, di *medium*

¹⁹¹ *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé, À la Baconnière, Neuchâtel, 1950; L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Jean Racine, éditions Ophrys, Gap, 1957; soprattutto Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la psychocritique, éditions José Corti, Paris, 1963; Psychocritique du genre comique, éditions José Corti, Paris, 1964; Le Dernier Baudelaire, éditions José Corti, Paris, 1966.*

¹⁹² *Genèse de l'œuvre poétique, Gallimard, Paris, 1961; e Domaines thématiques, Gallimard, Paris, 1963, e, in chiave di polemos critico, Néo-Critique et Paléo-critique ou contre Picard, Jean-Jacques Pauvert, Utrecht, 1966 (Picard è il Raymond Picard di Nouvelle Critique ou nouvelle imposture, Jean-Jacques Pauvert, Utrecht, 1965).*

¹⁹³ *Lettres Modernes, Paris, 1965.*

(adattamenti per il teatro, il teatro d'opera, il cinema, oggi i *serials* televisivi). Non è ovviamente questo l'unico modo di interessarsi ai temi. Ogni testo si dà forma come sviluppo di uno o più temi principali intrecciati a una molteplicità di temi secondari. L'insieme – certo inesauribile – dei temi è parte fondamentale di ciò che costituisce l'immaginario. Per immaginario, nel contesto in cui ci stiamo muovendo, molto in relazione all'idea che abbiamo della memoria culturale, intendiamo una sorta di repertorio di temi inteso come l'insieme di ciò che Aby Warburg chiamava engrammi, ciò che a noi appare come sistema interconnettivo di tracce mnestiche.

Tematologia, critica tematica, studio dei temi,¹⁹⁴ dunque, sono tutte definizioni che implicano, nella prospettiva in cui ci poniamo, una concezione di memoria culturale connessa a ciò che i francesi, seguendo la definizione di Jean-Paul Sartre, chiamano l'*imaginaire*,¹⁹⁵ gli italiani

¹⁹⁴ Sullo studio dei temi: AA.VV., *The Return of Thematic Criticism*, ed. by W.W. Sollors, Harvard University Press, Cambridge (Ma), 1993; Raymond Trousson, *Un problème de littérature comparée. L'étude des thèmes*, Lettres Modernes, Paris, 1965; G. H. Prince, «Thématiser», *Poétique*, XVI, 64, 1985; Charles Bremond, *Au deçà et au delà d'un conte. Le devenir des thèmes* (trad. it. *Il divenire dei temi*, La Nuova Italia, Firenze, 1997; Idem, «Thématique et thématologie», *Revue de langues vivantes*, XLIII, 5, 1977; IDEM, «Pour une thématique I», *Poétique*, XVI, 64, 1985; Idem, «Pour une thématique II», *Communications*, 47, 1988; IDEM, «Pour une thématique III», *Strumenti critici*, IV, 60, 1989. Matteo Lefèvre, «Tema e motivo nella critica letteraria», *Allegoria*, n. 45, Anno XV, Sett.-Dic. 2003, pp. 5-22; Sergio Zatti, «Sulla critica tematica», *Allegoria*, n. 52-53, Gennaio-agosto 2006, pp. 5-22. Si vedano anche lavori su singoli temi come lo studio di Maurizio Bettini, «Narciso e le immagini gemelle», in Idem, ed., *La maschera, il doppio, il ritratto*, Laterza, Bari, 1991, pp. 47-60; Piero Boitani, *L'ombra di Ulisse*, Il Mulino, Bologna, 1992; Mario Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne*, Einaudi, Torino, 1992; Remo Ceserani, *Treni di carta*, Marietti, Genova, 1993; Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti*, Einaudi, Torino, 1993; Guido Paduano, *La lunga storia di Edipo re*, Einaudi, Torino, 1994; L. Lugnani, *Ella giammai m'amò*, Liguori, Napoli, 1999. La critica tematologica è frequente negli approcci culturali; si pensi al Raymond Williams di *The Country and the City* (1973), Oxford University Press, New York, 1975; ma anche a Edward Said, *Orientalism*, Routledge Kegan Paul, London, 1978; Idem, *Culture and Imperialism*, Chatto & Windus, London, 1993.

¹⁹⁵ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris, 1940 (éd. revue et corrigée, 1986), expanding Sartre's 1926, *Ecole Normale mémoire, L'image dans la vie psychologique: rôle et nature*, a partire da Edmund Husserl e dalla sua idea dei rapporti tra immagine e idea. Per Jacques Lacan, nel 1949, al

l'immaginario, i tedeschi *das Imaginäre*, gli inglesi, forse con più difficoltà, *the imaginary*, che è il termine con cui viene tradotto il titolo del libro di Sartre,¹⁹⁶ anche se, nell'uso comune, *imagination* sarebbe la soluzione più ovvia. L'*imaginaire*, comunque, nella sua specifica funzione artistica implica una duplicazione della percezione attraverso la quale viene a un tempo affermata e negata la verità immaginaria che è certamente falsa, finta, e tuttavia capace di veicolare la quintessenziale verità delle cose. Questa verità è immaginaria non nel senso di illusoria, ingannevole, ma nel senso di verità che nasce dall'immaginazione per invadere la realtà del mondo e darle forma, svelando la propria essenza di verità nella forma finzionale attraverso cui si comunica.

L'immaginario, potremmo forse dire, suggerisce l'idea di una sorta di repertorio di ciò che Aby Warburg chiamava engrammi,¹⁹⁷ tracce mnestiche, tracciati mnestici, che costituiscono il reticolo della memoria collettiva condivisa da ogni membro di una data collettività, in maggiore o minore misura, come patrimonio identitario culturale. Repertorio, tuttavia, non rende pienamente conto della natura di ciò che potremmo altrimenti definire come un archivio di infinite interconnessioni fra «webs of

congresso di psicoanalisi di Zurigo, l'*imaginaire* designava una delle tre dimensioni essenziali (insieme al reale e al simbolico) dello *champ psychanalytique*, quello della relazione del sé con l'immagine allo specchio di ciò che il sé vede come suo altro e simile attraverso il quale si costruisce il soggetto.

¹⁹⁶ *The Imaginary. A Phenomenological Psychology of the Imagination*, transl. by Jonathan Webber, Routledge, London, 2004; *Das Imaginäre, Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*, Deutsch von Hans Schöneberg, Reinbek bei Hamburg, 1971. Si veda *Imaginaire* in Jean Laplanche, Jean-Bernard Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Paris, 1967. Il termine «*imaginaire*» in quanto aggettivo sostantivato che definisce «la fonction de l'imaginaire», appare, crediamo, per la prima volta nel 1953, nel celebre intervento al congresso psicoanalitico di Roma (Jacques Lacan, *Scritti* (I) [*Écrits*, éd. Du Seuil, Paris, 1966], a cura di Giacomo Contri, Einaudi, Torino, 1974, p. 235. Come «mode», tuttavia, l'*imaginaire* lo si trova anche prima in *Discours sur la causalité psychique* (1946), ivi, p. 177. La nozione, del resto, legata alla questione dell'*image* nella concezione lacaniana, è già presente in *Le stade du miroir*, in 1949, ivi, pp. 87-94.

¹⁹⁷ Aby Warburg., *Menmosyne. L'Atlante delle immagini*, ed. by M. Warnke, M. Ghelardi, Einaudi, Torino, 2002; su Aby Warburg si veda «*Pathosformeln*, retorica del gesto e rappresentazione ripensando Amy Warburg», a cura di Maria Luisa Meneghetti, *Moderna*, VI, 2, 2004; Georges Didi Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les éditions de Minuit, Paris, 2002.

significance»¹⁹⁸ regolate da una doppia serie di leggi, i cui principi sono contiguità e associazione da una parte, e memoria temporale, sequenziale dall'altra. L'Immaginario (in quanto archivio, repertorio), o l'immaginazione (in quanto funzione o insieme di funzioni) definiscono ciò che chiamiamo creatività. Immaginario definisce ciò che non è reale, ma l'immaginario, l'aggettivo sostantivato, è un termine che appartiene specificamente ad ambiti come la critica delle arti, la psicologia, la filosofia e si riferisce alla capacità di rappresentare, e alle rappresentazioni che certamente hanno una loro solidissima realtà. Questo ci parrebbe implicare ciò che Frances Yates, per esempio, chiama «Theatre of Memory»,¹⁹⁹ cioè la scena, il palcoscenico, lo spazio interiore, mentale in cui azioni reali, o immaginarie, eventi solo immaginati o accaduti possono essere rappresentati, rappresentati in modo da evocare emozioni e sentimenti latenti, oppure obliati, eppure potenzialmente sempre presenti, poiché non c'è dubbio che il teatro della memoria è in realtà, nella sua stessa natura di rappresentazione, anche il teatro dell'oblio.

La memoria personale, individuale, è un reticolo di immagini (*εικόνας, figurae*) di vario genere, connesse ai cinque sensi attraverso i quali percepiamo il mondo, sia esterno che interiore. Ciò che dà forma alla percezione è in primo luogo la memoria; sono le interconnessioni (per contiguità, associazione, o secondo ordine cronologico, o sequenziale) di tutti quegli engrammi, quelle tracce mnestiche che chiaramente definiscono l'identità in quanto comune senso di appartenenza. Possiamo certamente dire che noi siamo in primo luogo ciò che ricordiamo, ma anche, di conseguenza, e forse a maggior ragione, che noi siamo anche ciò che dimentichiamo. La nostra identità, sia quella collettiva sia quella che diciamo individuale, personale, prende certamente forma nella dialettica tra memoria e oblio. La memoria soggettiva, individuale, e l'immaginario individuale sono strettamente connessi all'immaginario collettivo; l'identità collettiva non può che prendere forma nella memoria culturale, l'infinito reticolo che interconnette tutti i sotto-insiemi che danno forma all'insieme che unisce la memoria particolare, personale, individuale, verbale, numerica, visuale, iconica, musicale, all'insieme di *memorabilia* della

¹⁹⁸ Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York, 1973, p. 5.

¹⁹⁹ Frances Yates, *The Art of Memory*, Routledge and Kegan Paul, London, 1966.

koiné. Ciò che è dunque passato e perduto viene tuttavia collettivamente preservato come segno, o sistema di segni dell'insieme (famiglia, classe, regione, casta, categoria sociale, luogo, tempo, ecc.) al quale apparteniamo. Memoria e immaginazione, repertorio e funzione, non sono la stessa cosa, anche se non c'è definizione di immaginazione, di immaginario che possa prescindere dalla memoria, o dalla dialettica tra memoria e oblio, che ci pare funzionare allo stesso modo nell'individuale e nel collettivo.

La tradizione culturale, la memoria culturale è l'insieme costituito dalla testualità scritta, orale, figurativo-visuale, musicale, concettuale, non un patrimonio immobile, evidentemente, per quanto gran parte di esso sia fissata, fermata, ma proprio in quanto dinamica, in ciò che è stata definita «circulation of cultural energy», oppure «circulation of social energy».²⁰⁰ Si tratta dunque di una testualità fluida che raccoglie e interconnette, potenzialmente, tutti i *memorabilia* storicamente stratificati e interconnessi, interconnettibili, che costituiscono l'archivio. La tradizione testuale è l'insieme composto dalle tracce inscritte nella memoria collettiva che rappresenta ciò che c'era e che può rimanere solo come ricordo, ciò che ha avuto luogo una volta, che è accaduto, o che si è immaginato accadere ed è pertanto comunque accaduto e ha lasciato traccia del proprio accadere entrando così in ciò che chiamiamo tradizione, ciò che è stato tramandato. La memoria culturale prende forma, si rappresenta dunque, ed è percepita, percepibile solo per mediazione culturale di parole, suoni, immagini, diversi tipi di figurazione, i quali vengono conservati come tracce, engrammi, temi. Sicché i temi non sono che la forma stessa dell'esperienza o, meglio, se si vuole, di ciò che i tedeschi chiamano *das Erlebnis*, il vissuto, incluso il vissuto in quanto esperienza della vita interiore. I temi letterari, così come quelli delle arti figurative, performative, della musica, si costituiscono dei tratti ricorrenti riconosciuti come segni d'appartenenza a una data tradizione, e attraverso i quali le storie, i dipinti, le canzoni, le sinfonie, i poemi riconoscono i segni della loro appartenenza a una data tradizione, nella loro stessa origine.

L'imaginaire, die Vorstellungskraft, l'immaginario, l'immaginazione, in quanto parte costitutiva della memoria, funziona attraverso una serie

²⁰⁰ Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, University of California Press, Berkeley, 1988, Chapt. 1; C. Geertz, *The Interpretation of Cultures*, cit., p. 59.

virtualmente infinita di interconnessioni di ogni frammento con ogni altro frammento dell’archivio in quanto insieme che virtualmente unisce ogni frammento ad ogni altro frammento in un reticolo di engrammi, e cioè di tracce mnestiche infinitamente interconnettibili.

Anche la memoria personale è sia repertorio sia funzione, tuttavia non da identificarsi con l’immaginazione, l’immaginario collettivo. La memoria, personale e collettiva, non è comunque l’opposto dell’oblio che è, del resto, esso stesso, funzione complementare della memoria. La memoria culturale non è soltanto ciò che si ricorda del passato collettivo, nemmeno è ciò che si può ricordare del vissuto collettivo. La memoria culturale è anche, se non soprattutto, ciò che ne dimentichiamo, dando così paradossalmente forma a ciò che pensiamo di ricordare attraverso ciò che in realtà ne dimentichiamo, che non vogliamo ricordare, o che ci è impedito di ricordare. La memoria si nutre di, e dunque si costruisce su, in maggior o minore misura, falsi ricordi. La memoria può essere conscia o inconscia, volontaria o involontaria, recente e remota, iconica, musicale, emozionale, verbale, matematica, storica, generalmente culturale. Certo, sia la memoria personale che quella culturale coinvolgono diversi livelli d’esistenza e d’esperienza in interazione gli uni con gli altri. Certo, noi siamo quello che abbiamo vissuto, con l’ulteriore specificazione che, soprattutto noi siamo quello che ricordiamo o, soprattutto, quello che noi smemoriamo del nostro *Erlebnis*, il nostro vissuto. Le nostre memorie prendono forma dal vissuto, e danno però anche forma alle rappresentazioni del vissuto. La nostra soggettività, così come la nostra identità collettiva, prende forma nel nostro vissuto sia attraverso ciò che ne ricordiamo, sia attraverso ciò che ne smemoriamo. In ogni caso la nostra memoria (personale, culturale, in diversi modi) non solo conserva, e trasforma ciò che vogliamo mostrare, essa cela e mostra al tempo stesso ciò che, per timore o per desiderio denegato, né possiamo/vogliamo dire, né mostrare.

Infine il mondo delle rappresentazioni, il mondo rappresentato è fortemente condizionato, se non in definitiva formato, da un qualche discorso culturalmente egemonico in un dato luogo-tempo. L’egemonia culturale, il discorso in cui essa si manifesta e si costruisce decide di ciò che può o non può essere rappresentato, e delle forme stesse della rappresentazione, di ciò che deve essere incluso, di ciò che deve essere

escluso dal discorso giudicato “politicamente corretto” in ogni dato spazio-tempo.

2. I temi e la storia. Su tematologia e interpretazione figurale

Repertori di temi sono ovviamente le liste delle voci in ogni dizionario di temi letterari (Frenzel²⁰¹, i Daemmrich²⁰², Seigneuret²⁰³, Domenichelli, Ceserani, Fasano²⁰⁴), tutti concepiti in base a prospettive teoriche divergenti, sicché parrebbe di poter dire che ciò che manca è un’idea comune di cosa sia tema. Ogni repertorio ovviamente consiste in una lista di parole-chiave, che danno nome a una parte più o meno quantitativamente rilevante delle tracce mnestiche che costituiscono l’archivio, che tuttavia parrebbe potersi costruire su criteri assai differenziati.

I temi assumono la forma dinamica, mutevole di figure che si muovono, di immagini ricorrenti nella stratificazione storica del macrotesto, il testo generale, il reticolo della memoria culturale. Possiamo forse tentare una definizione usando una metafora musicale: i temi sono accordi, note toccate insieme, grappoli di note; i temi, attraverso la variazione e la ripetizione in contesti storici diversi, si muovono nel tempo della storia, così come nel tempo del dispiegarsi di ogni singola opera e del dispiegarsi del testo generale in quanto insieme della tradizione culturale, la quale, a sua volta, è sia repertorio che canone nella dinamica dei mutamenti epocali. Il migliore esempio di studio tematologico che ci viene in mente è *Figura*²⁰⁵ di Auerbach, che inizia come saggio sulla storia di una parola e finisce con il divenire assai più che non un tentativo di definizione dell’insieme della tradizione culturale strettamente connessa alla radice giudaico-cristiana della civiltà occidentale, in cui *Figura* si riferisce

²⁰¹ Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Kröner, Stuttgart, 1976.

²⁰² Horst S. Daemmrich, Ingrid G. Daemmrich, *Themen und Motive in der Literatur: ein Handbuch*, Francke, Tübingen, 1987.

²⁰³ Jean-Charles Seigneuret, *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Greenwood Press, New York-London, 1988.

²⁰⁴ Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pino Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, UTET, Torino, 2007, 3 vols.

²⁰⁵ Erich Auerbach, «Figura», *Archivum Romanicum*, XXII, Firenze, 1939, pp. 436-39, raccolto in: IDEM, «*Neue Dantenstudien*», *Istambuler Schriften*, 5, 1944.

ovviamente all'avvento messianico di Cristo, prefigurato, e ri-figurato nelle sacre scritture, così come nella storia politica e ideologica della *translatio imperii* nella cultura occidentale. Tema, sia come sia, definisce o una singola figura, o un insieme di figure nel loro intrecciarsi, combinarsi, disporsi in sequenza in un'opera, o in una serie di opere. Un esempio che abbiamo in mente di questo tipo di procedura, strettamente connesso a *Figura* di Auerbach, è *Practicing New Historicism* di Catherine Gallagher e Stephen Greenblatt, in cui il tema della transustanziazione, dell'*eukaristia* cattolica, viene visto come modulazione del tema biblico della creazione nel quale, invero, il *logos* si fa carne e mondo. Il tema viene dinamicamente e frammentariamente analizzato dalla *Bibbia* fino all'Ottocento, e rovesciato in quello della carne che si fa *logos*, verbo, ovvero rappresentazione del mondo, sicché, per così dire, *σὰρξ λόγος ἐγένετο, caro logos facta est.*²⁰⁶

Lo studio dei temi letterari è studio figurale che implica un'ermeneutica figurale nel vecchio senso del *Liber super Apocalypsim*²⁰⁷ di Gioacchino da Fiore, nella prospettiva della *Horizontverschmelzung*, della fusione di orizzonti epocali postulata da Hans Georg Gadamer in *Wahrheit und Method.*²⁰⁸ Lo studio dei temi così si pone nel campo di ricerca della storia culturale o della storia delle idee. Ci sono due principali linee di sviluppo nello studio dei temi che si può applicare allo studio di singole opere, così come allo studio della tradizione in uno o l'altro dei suoi sviluppi epocali. Tema viene usato con significati diversi in letteratura, musica, antropologia, arti figurative. Nell'italiano d'oggi, per esempio, tema, di frequente, viene usato da uomini e donne della politica, nei dibattiti pubblici, con riferimento al soggetto del loro discorso e del loro interesse politico in una data circostanza, e momento.

²⁰⁶ Giovanni, 1, 1-18; si veda al proposito Catherine Gallagher, Stephen Greenblatt, *Practicing New Historicism*, The University of Chicago Press, Chicago, 2000; si veda anche: Mario Domenichelli, «*Et Verbum caro factum est*. Prospettive del neostoricismo americano», *Moderna*, VI, 2, 2004, pp. 89-107.

²⁰⁷ Se ne veda il testo latino con traduzione italiana e note a cura di Andrea Tagliapietra, Gioacchino da Fiore, *Sull'apocalisse*, Feltrinelli, Milano, 1994.

²⁰⁸ Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübingen, 1960; rinvio all'edizione italiana con testo a fronte a cura di G. Vattimo, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1983, p. 633.

Nella letteratura critica e teorica a proposito dello studio dei temi non c'è accordo sul significato dei termini stessi. Tema, motivo, *topos*, *mythos*, stereotipo, luoghi comuni, *koinoi topoi*: tutti questi termini vengono usati con diversi significati. Forse una distinzione utile potrebbe essere quella che differenzia il tema analizzato nella dinamica della sua ridondanza (ricorrenze, simmetrie, contrasti) in una singola opera, dal tema analizzato nelle sue ricorrenze e variazioni nella dinamica della storia culturale. In Tedesco – nota Cesare Segre – tema è tradotto sia con *Thema* sia con *Stoff* che più si riferisce al “materiale”, al “contenuto” di un dato testo. Ma tema è anche il soggetto di cui il testo costituisce uno sviluppo, se non la stessa idea ispiratrice.²⁰⁹ Northrop Frye distingue tra *dianoia* (lo sviluppo dell'intreccio) e *mythos* che si riferisce al paradigma, all'idea ispiratrice che si pone in una sincronia, fuori da spazio e tempo.²¹⁰

Thema, *θέμα*, in Greco si riferisce certo al *propositum* del discorso, ma è anche il termine grammaticale che definisce la forma non flessa. *Thema* si riferisce al soggetto di un'opera, regolato, il tema, da ciò che nella retorica Latina viene definito *consilium*, con il *ductus* che regola simmetrie, contrasti, omologie.²¹¹ I temi sono delle costanti che si sviluppano attraverso ripetizione, ridondanza, contrasto, simmetria sia nelle singole opere sia nel testo generale. L'altro aspetto della questione, ovviamente, riguarda invece le discontinuità nello sviluppo della tradizione testuale definita dalla canonizzazione.²¹² Nel Medioevo tema si riferisce al soggetto dell'interpretazione, ed è la proposizione principale che determina l'intero sviluppo dell'argomentazione. Tema può riferirsi al titolo di una data opera oppure al passo biblico che fornisce lo spunto, l'esergo di un sermone che si fa carico di dispiegare l'intero senso inscritto nell'esergo. Ma, più semplicemente, tema in genere si riferisce all'argomento principale

²⁰⁹ Cesare Segre, «Tema/Motivo», *Enciclopedia*, vol. 14, Einaudi, Torino, 1981, p. 3; IDEM, *Tema/motivo*, in: Idem, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1985, p. 331.

²¹⁰ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, 1957.

²¹¹ Cfr. C. Segre, *Tema/motivo*, cit., p. 8.

²¹² T. S. Eliot, *Tradition and Individual Talent*, in: Idem, *The Sacred Wood*, Methuen, London, 1920.

di un discorso, oppure anche a una determinata combinazione di motivi in una data opera, o nel complesso di una data tradizione testuale.²¹³

“Motivo”, nella nomenclatura tematologica, presenta forse il problema di definizione di meno facile soluzione da un punto di vista teorico. Tema e motivo derivano entrambi il loro significato dal linguaggio della musica che a sua volta lo prende dalla retorica classica. Nella nomenclatura che stiamo discutendo, comunque, la differenza fra tema e motivo sembrerebbe di ordine quantitativo. Motivo così sembrerebbe riferirsi a una qualche unità di contenuto di minore sviluppo, più breve, dunque, e di minor rilevanza, senonché questa definizione risulta spesso del tutto insoddisfacente. Forse si potrebbe considerare il tema come un composto di tratti che potremmo scegliere di chiamare motivi. Il composto in questione è discretamente stabile nel suo stesso nucleo, e volatile, per così dire, nei suoi tratti accessori. Prendiamo così, per esempio, un modello culturale che è anche, di conseguenza, paradigma e tema letterario assai frequentato: il cavaliere-gentiluomo definito da una miriade di variazioni dal Medioevo fino almeno alla Prima guerra mondiale. Cosa si intende per cavaliere, cosa per gentiluomo in tutto questo periodo? Cosa si suppone che debba fare, e come si debba comportare un cavaliere e gentiluomo? Una miriade di trattati, e un’interminabile serie di narrazioni occidentali, tentano di rispondere a queste domande, così definendo l’identità etica e culturale del soggetto in questione: cavaliere, *chevalier*, *knight*, *Ritter*, *gentleman*, gentiluomo, honest’uomo, perfetto cortigiano, perfetto uomo politico, e perfetto gentiluomo cristiano.²¹⁴ Leggiamo in San Paolo, *Efesini* 6:10-16, che il vero cristiano è soldato, guerriero di Cristo, *miles Christi* (anche *Salmi*, 149: 6-8), con le virtù Cristiane e classiche (cardinali e teologali) intese quali metafore delle parti della corazza e delle armi che il *miles* deve portare per combattere il male. In Saint Bernard de Clairvaux, *De laude*

²¹³ Wilhelm von Wartburg, «Thema», *Französische Etymologische Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, vol. XIII, Bnd I, Zbinden, Basel, 1966, pp. 303; si veda C. Segre, «Tema/motivo», cit., p. 3.

²¹⁴ Si vedano: Mario Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica: 1513-1915*, Bulzoni, Roma, 2002; Amedeo Quondam, *La forma del vivere. L’etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Il Mulino, Bologna, 2010.

novae militiae ad milites templi liber (1127), scopriamo che quei tratti allegorici usati da Paolo di Tarso per definire il suo modello di *miles Christi*, divengono vera armatura, elmo, scudo, spada a doppio filo da usare contro gli infedeli, con la spada stessa a forma di croce come la croce sullo scudo dei cavalieri del Tempio. In Erasmo da Rotterdam, nell’*Enkeiridion militis christiani* (1504), e nell’*Institutio principis christiani* (1516) troviamo che alcuni di questi tratti sono svaniti mentre altri tratti sono rimasti, ma l’armatura, la spada, lo scudo, il cavallo, l’elmo non sono più i tratti distintivi del modello. Negli *Exercitia spiritualia* di Sant’Ignazio, così come nella sua autobiografia, o nella sua biografia scritta da Pedro de Ribadeneira, *Vida de Ignacio* (1569), il *miles Christi* è sempre là a dar forma all’ideale della santità nella Chiesa militante della Compagnia di Gesù. Ma non vi si parla più della spada, dello scudo, dell’armatura, sostituiti direttamente, senza più allegoria dalla verità e dall’intero apparato delle virtù, teologali e cardinali, fede, speranza, carità, giustizia, prudenza, temperanza, forza, come nucleo forte del modello umano in questione. In Pedro de Ribadeneira, *Vida de Ignacio*, così come negli *Exercitia spiritualia* (1522-23) di Ignazio, è molto chiaro che si ha a che fare con la costruzione, il dare forma e identità alla *figura* del *miles Christi*, in lotta con il maligno (*Meditazione delle due bandiere*) con tutta l’enfasi portata sulla *psychomachia* e sul conflitto *contra se*, per il governo di sé, contro le proprie passioni, i propri desideri, contro le potenze del male nel mondo e nell’animo umano. Il tratto gentilizio della sprezzatura castiglionesca può divenire dissimulazione e un altro modo di definire la *prudencia* in diversi trattati sulla *gentility* e sull’uomo di corte nel Seicento, mentre l’impassibilità, la forza, facilmente divengono un’altra faccia della capacità di dissimulare, laddove negli *Exercitia spiritualia* di Sant’Ignazio, divengono la totale *indifferentia* rispetto al proprio destino terreno, poiché, come vi si legge, sul sentiero verso la santità «es menester hazernos indiferentes» (*Exercitia spiritualia*, prima settimana, 23).

Ogni tema è un composto costituito da un nucleo stabile, il tema vero e proprio, e un insieme di motivi, di tratti più o meno volatili e mutevoli. Ma ogni distinzione tra tema e motivo è altamente problematica, visto che ogni tema può divenire motivo, e ogni motivo può farsi tema. Nel tema che si identifica con il personaggio di Ulisse è chiaro come quel personaggio,

quel tema, sia in realtà caratterizzato da un intreccio di tratti. I temi o motivi - la guerra, la prudenza, la saggezza, l'astuzia, il naufragio, il ritorno, il *nostos*, la vendetta, ecc. - fanno di Ulisse il *bravo capitano*, lo *stratega*, e perciò anche il macchinatore, se non il consigliere fraudolento nella *Commedia* dantesca, senza dimenticare la *hybris* che ne traccia il destino. Ed è dunque chiaro che la narrazione di Ulisse, ciò che ne fa un paradigma del *récit* occidentale, non è un solo tema, ma anche il viluppo di temi-motivi interconnessi che ne fanno mito.

La differenza tra tema e motivo è essenzialmente di tipo funzionale, e pare riguardare l'analisi di testi singoli, mentre parrebbe non avere molto senso in uno studio tematologico mirato all'analisi culturale. Qual è il tema dell'*Iliade*? La Guerra? La distruzione di Troia? La morte “giovane” degli eroi? Il ratto di Elena? O il duello tra Ettore e Achille? E l'*Odissea*? Si tratta soltanto dello sviluppo del tradizionale tema del *nostos*? E se è così, il *nostos* deve per forza implicare in Dante il motivo conclusivo del naufragio e dello sprofondamento infernale di Ulisse? I temi si possono certamente definire come unità formali secondo la formula di Zumthor²¹⁵, ma sono anche composti complessi e discretamente instabili di tratti (motivi) attorno a un tema principale. Ogni mutamento del composto, per sottrazione o aggiunta di un tratto o l'altro, è determinato da quella che definiremmo esigenza epocale. Possiamo forse aggiungere che ogni tema si costituisce di modelli, o, meglio, di “famiglie” di modelli connessi l'un l'altro da uno o più tratti comuni tutti segnati da una più o meno stretta parentela variabile a seconda delle occasioni del tempo, del luogo che decidono infine del significato da attribuire alla figura, alle *figurae* che variamente si combinano attorno al nucleo stabile che assicura la continuità attraverso ogni variazione. Così possiamo anche dire che la presenza, o l'assenza di uno o più singoli tratti (motivi), come nella semantica strutturale, può essere diagrammata attraverso un albero semantico che definisce non soltanto la coerenza del tratto-motivo alla situazione-tema, al personaggio-tema, al *mythos*, e ne decide anche lo sviluppo, gli sviluppi possibili, e le variazioni nella dinamica temporale.

²¹⁵ Paul Zumthor, «Topique et tradition», *Poétique*, II, 1971, pp. 356; e C. Segre, «Tema/motivo», cit., p. 6.

Naturalmente abbiamo famiglie tematiche, e motivi definiti da una qualche etichetta generale e connessa per relativa affinità con altre famiglie contigue. Il “cavallo”, per esempio, è certamente un tema di *longue durée*, tanto lunga e di tal frequenza da essere diventato una specie di scherzo tra gli studiosi: “Il tema del cavallo”! I cavalli, invero, costituiscono una assai ampia famiglia con una quantità di sotto-famiglie, destrieri, cavalli di battaglia, cavalli alati, cavalli parlanti, cavalli da corsa, da lavoro. L'abilità del cavallerizzo spesso sta a rappresentare, attraverso il governo del cavallo, il governo di sé, il controllo su di sé e sulle proprie passioni, le *gouvernement de soi* da Platone a Foucault, oppure, al contrario, la mancanza del controllo di sé, e dunque del governo delle situazioni, sicché morso e briglia divengono figure etiche, e il mitico centauro, l'uomo cavallo, Chirone, è anche colui che insegna all'eroe la strada verso l'*ἐγκρατεία*, l'*enkrateia*, il controllo di sé, e dunque il governo di sé e degli altri.²¹⁶

Come tutti sanno, un gentiluomo rinascimentale, e di seguito, in genere, tutti i gentiluomini, in un periodo che va dall'inizio dell'Ottocento fino ai giorni nostri, è tenuto all'abito nero, almeno in certe occasioni “sociali” (lo *smoking*, per esempio, o *dinner jacket* in inglese). Il nero è certamente il segno dell'eleganza maschile, e non solo, se si ricorda una vera e propria indimenticabile icona: Audrey Hepburn che veste il tubino nero in *Breakfast at Tiffany's*. Ma perché il nero, il colore del lutto, deve essere anche il colore dell'eleganza? Può sembrare una domanda futile, ma troviamo in essa una buona ragione di interesse storico-culturale. Amedeo Quondam in *Tutti i colori del nero*²¹⁷ ci racconta di quando i gentiluomini hanno iniziato a vestire di nero, come segno sociale e identitario di nobiltà. Nel *Cortegiano* di Castiglione, come si sa, il colore dell'abito del gentiluomo deve essere nero, o marrone, poiché questi colori mostrano *sosiego*, *reposo*, *gravitas* e tutta la dignità dell'uomo di corte. In realtà, poi, attraverso Castiglione, così come nel *Galateo* del Della Casa, scopriamo

²¹⁶ Michel Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France 1982-1983*, Seuil-Gallimard, Paris, 2008 (trad. it. *Il governo di sé e degli altri*, Feltrinelli, Milano, 2009).

²¹⁷ Amedeo Quondam, *Tutti i colori del nero. Moda e cultura nell'Italia del Cinquecento*, Angelo Colla editore, Costabissara (Vicenza), 2007.

che il nero viene indossato come segno di sprezzatura, e dunque come segnale della poetica esistenziale gentilizia. E vengono in mente tutti i ritratti in nero di mercanti, e artigiani, con l’abito nero come segno della loro identità sociale. Un principe, un nobile d’alto rango, vestendo il nero, invece dell’oro, o dell’argento, per esempio, intendeva indicare la *nonchalance*, la modestia se si vuole, in realtà tutta la grazia e l’eleganza della sprezzatura. La sprezzatura è una strategia di sottrazione o di diminuzione che, in termini di retorica, potremmo tradurre in inglese con *understatement*, che corrisponde alla litote, l’opposto dell’iperbole e, in un certo senso, dal punto di vista del gusto, dell’educazione, anche l’opposto dell’*affettazione* che è ciò che, nell’ottica di Castiglione, deve essere massimamente evitato dall’uomo di corte.



Figura n. 4. Tiziano, *Carlo V poco prima dell’abdicazione*, 1548.

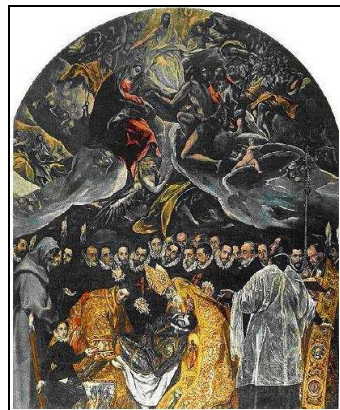


Figura n. 5. El Greco, *Entierro del Conde de Orgaz*, 1586.

Se consideriamo tutti i gentiluomini in nero ritratti dal Moroni, dal Tiziano, da Moretto da Brescia, Dosso Dossi, Pontormo, Giorgione, Lotto, Bronzino, Van Dyck, El Greco, naturalmente, nel celebre *Entierro del Conde de Orgaz* (1586-88), dovremmo concluderne che tutti quei dipinti non fanno che ritrarre l’immagine rinascimentale dell’ideale aristocratico di virilità che parrebbe affermare il trionfo del modello spagnolo suggerito dall’Imperatore Carlo V, sempre rigorosamente vestito di nero. Si tratta dello stesso modello di fatto principalmente teorizzato dai fortunati libri

italiani che trattavano dell’arte di vivere; insomma *le modèle italien* nella formulazione di Braudel.²¹⁸ Possiamo dunque dedurre che il nero era il colore della nobiltà europea tra Cinque e Seicento, anche se crediamo che sarebbe almeno in parte una conclusione errata, visto che il nero è, in origine, il colore della nascente classe media, gli artigiani, i mercanti ritratti da Van Dyck, *Frans Snyder e Margarita Snyder*; Frans Hals, *Ritratto d’uomo* (1660), *Ritratto del pittore* (1650), *Ritratto di vecchio* (1627-30); Rembrandt (*I drappieri di Amsterdam*, 1641).



Figura n. 6. Rembrandt, *I Drappieri di Amsterdam*, 1641.

La lista sarebbe invero troppo lunga e di poco interesse. Cerchiamo invece di trarre da tutto questo una morale: i temi, secondo Zumthor, sono la forma dell’esperienza, in cui la letteratura e le altre arti rappresentative rispecchiano, anzi interfacciano il vissuto. Per questa ragione ci interessano questi abiti neri che ci paiono pienamente rappresentare l’immagine storicamente stratificata di ciò che chiameremmo corpo culturale à *l’âge classique*. L’abito aristocratico, l’abito nero, richiama anche tutte le armature nere del Rinascimento che coprono, vestono i corpi di infiniti guerrieri, ne definiscono al tempo stesso l’identità culturale, l’appartenenza di casta. Il fatto è che l’abito nero, come ogni tema, motivo, tratto, è la forma stessa dell’esperienza, il segno mutevole di ciò che già abbiamo

²¹⁸ Fernand Braudel, *Le modèle italien*, Arthaud, Paris, 1985.

chiamato la poetica dell’esistenza e l’ideale di comportamento dell’aristocrazia dal Cinquecento fino alla fine dell’Ottocento-primo Novecento (ma non con lo stesso rigore nel Settecento). Si pensi a quel ritratto di Whistler come *dandy*, ovviamente in nero: Chase, *Portrait of Whistler in Black* (1885), e all’altro ritratto, dipinto da Whistler, del più noto tra i *dandies* parigini *de fin de siècle* dipinto da Whistler, *Arrangement in Black and Gold of Robert de Montesquiou* (1891-92), per citare due esempi che ci paiono altamente significativi.

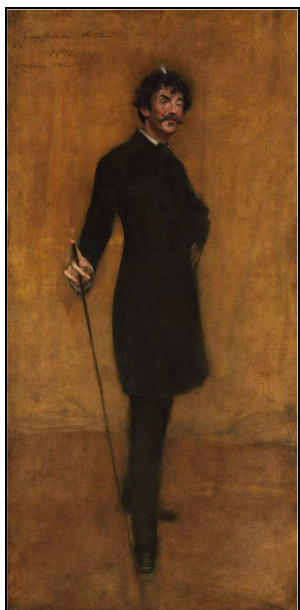


Figura n. 7. William Merritt Chase, *Portrait of Whistler in Black*, 1885.



Figura n. 8. James McNeill Whistler, *Arrangement in Black and Gold of Robert de Montesquiou*, 1891-92.

L’abito nero è un tratto di lunga persistenza, in letteratura, come nella storia della moda; si tratta di una costante culturale, e di una figura di lunga durata. Attraverso continuità e discontinuità se ne può tracciare la storia attraverso l’*ancien régime* e l’epoca delle rivoluzioni: certo, l’abito nero dei puritani, e quello dei giacobini francesi, con la rivoluzione borghese che torna ad appropriarsene. Questo ci permette di passare dall’abito e dalla

storia delle mode alla vita stessa come esperienza estetica. C’è un altro libro di Quondam, *Cavallo e cavaliere*²¹⁹, in cui l’armatura destinata a rivestire cavaliere e cavallo è una sorta di guscio illustrato da incisioni che rappresentano le vecchie storie cavalleresche, dal *Roman de Troye* di Benoît de Sainte-Maure’s, ai miti di Ercole, Marte, Giasone: come l’abito nero, e diversamente da esso, quell’armatura è la forma visibile dell’identità culturale che si riconosce in una tradizione che mescola il classicismo rinascimentale con il Medioevo, con quelle incisioni, quegli *exempla* a dare forma all’ideale di sé della classe dei *bellatores*. Quell’armatura istoriata è la pelle illustrata del corpo culturale di quella classe quanto l’abito nero ne è il principale segno di poetica: la sprezzatura, connessa al *sosiego*, e alla *gravitas*. Su quella pelle di lucido metallo la vita stessa diviene intreccio tematico; il guscio istoriato ne rappresenta l’*imaginaire*, l’archivio della memoria culturale su cui deve improntarsi la vita stessa, secondo quella logica la cui parodia nel *Chisciotte* segna l’inizio della seconda modernità.

Firenze, Aprile/Maggio 2017

²¹⁹ Amedeo Quondam, *Cavallo e cavaliere*, Donzelli, Roma, 2003.

V. *Federigo Tozzi nell’opera critica di Luigi Baldacci*

di **Marco Marchi**

Ci si è chiesti, all’indomani della morte di Luigi Baldacci, quale fosse stato il suo autore del Novecento prediletto: il suo autore per antonomasia, il più sintonico e provocante, il più amato; il più rappresentativo potremmo precisare, e volendo il più grande, in un giudizio storiografico costantemente tutt’altro che scisso dalle ragioni di una storia personale, di una propria individualità *in fieri*, attentamente seguita nelle sue evoluzioni, nei suoi giornalieri sviluppi, nei suoi dinamismi e nelle sue invarianti di conferma. Per mio conto non esito a ritenere, a differenza di altri²²⁰ e con assoluta sicurezza, che Tozzi sia stato l’autore novecentesco per eccellenza di Baldacci: il suo altro Leopardi di fronte al quale anche le candidature rappresentative più plausibili di un aggiornamento, oggettive e soggettive, cadono, coprendo aspetti ma non la sostanza, richiedendo distinguo anche nelle convergenze ma non risolvendosi in coincidenza: nella coincidenza di un autore più di tutti barthesianamente desiderato e trovato.

Tozzi era espressamente per Baldacci, per via di definizione titolativa, *moderno*: lo era, com’è noto, all’insegna di un gioiello monografico singolarmente prezioso anche perché unico²²¹, valutabile secondo quei criteri di rigorosa economia selettiva ed essenzialità che già per il critico costituivano, nel privilegio accordato, una segnaletica-base, un valore. Tozzi, oltretutto, era pure per Baldacci, e ancora in positivo, un *antico*, un antico con il corsivo, assolutizzato ma culturalmente e storiograficamente tale, ben inscrivibile nella sua attrazione antiattualistica e perfino biologicamente antiavanguardistica, da abituato a sapere che nella

²²⁰ Valga da indice di una preferenzialità accordabile a Palazzeschi l’articolo di A. Cortellessa, *Il suo dialogo con la morte*, in: «Il Manifesto», 28 luglio 2002.

²²¹ L. Baldacci, *Tozzi moderno*, Einaudi, Torino, 1993. Comprende, secondo le provenienze indicate dalla conclusiva *Nota ai testi*, sei saggi-capitolo: *Le illuminazioni*, «Con gli occhi chiusi», *L’itinerario dei romanzi*, *Una discussione*, *La lezione di Debenedetti*, «Movimenti determinati da cause ignote».

natura rivoluzioni e reazioni non si compiono, entro i parametri del moderno: la sua modernità estrema, sconcertante, critica, impegnativa e in larga misura votata a rimanere misteriosa, raccolta nell’incisività del suo segno. Quel segno, come ogni «misterioso atto nostro» promosso in Tozzi a materia di racconto²²², partiva di là, e questo soprattutto recava con sé, come storica e iperstorica garanzia della propria modernità, ingrediente tutt’altro che paradossale e anzi, secondo i tempi lunghi dell’arte che nell’arte stessa si annullano, assolutamente avvantaggiante: cifra.



Figura 9. Intervento di **Marco Marchi** alla Conferenza pubblica “**Le identità della Parola critica**” (Siena, 5 aprile 2017). Foto: Archivio Associazione Culturale “**la collina**”.

Erano questi i miracoli che il realista Baldacci sapeva cogliere nell’immanenza di un’opera letteraria al pari che in un quadro o in una musica fruiti «da vicino»²²³: gli storiografici *senza tempo*, vorrei suggerire, di un militante scrupoloso, ineccepibile in tema di attualità e di presenza in essa, implacabile, preparatissimo pure a crocianamente combattere e lucidamente lottare, ma insieme del tutto privo di pregiudizi e preconetti, arrendevole di fronte alle inspiegabilità di una fruizione che motivava quegli intrattenimenti, ai compendi silenziosi del ragionamento cui alla fine subentrano i decisivi riconoscimenti, le immancabili scale valutative, le adesioni. Baldacci come un vero conoscitore di stoffe, insomma, pronto a

²²² Si allude alla celebre dichiarazione di poetica *Come leggo io*, consultabile in F. Tozzi, *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, a cura di M. Marchi, Introduzione di G. Luti, Mondadori, Milano, 1987, pp. 1324-1327.

²²³ Secondo l’uso, estensibile, autorizzato da L. Baldacci, *La pelle della pittura*, in: «Il Manifesto», 17 agosto 1993.

ripetere, artigianalmente, confrontando stoffa con stoffa, al tatto, «Certo, non è Tozzi...»²²⁴, o ad allineare quasi didatticamente nei suoi indicatori bibliografici, o meglio bio-bibliografici molto pensati un titolo come *Novecento passato remoto* a un altro come *Ottocento come noi*²²⁵: da un Ottocento della similarità, appunto, a un Novecento della distanza, pure per via sincronica, internamente dialettica.

In questa chiave, è indiscutibile, anche l’ottocentesco e futurista Aldo Palazzeschi (Marinetti *docet*) aveva sedotto Baldacci, ben in anticipo su Federigo Tozzi potremmo sottolineare e senza autorevoli vergiliati²²⁶, ma meno compattamente direi, meno estensivamente e invasivamente, pur nella valorizzazione piena, subito anticonformistica e così destinata a protrarsi, di un eccezionale talento messo a frutto, di un’originalità di prim’ordine quanto mai rara e proprio per questo qualificante: un Palazzeschi meravigliosamente ritagliabile a dispetto dell’autore stesso, allora vivente, e in anticipo sui tempi dei suoi ufficializzati ricongiungimenti al passato, nel senso delle avanguardie storiche, e magari, in filigrana, in pieno accordo con ciò che anche il celebre manifesto del *Controdolore* dichiara, sia pure meno manifestando e tuttavia dicendo, come dimensione fondante di quel contrario programmaticamente rivendicato, sostenuto e promosso (in seguito purtroppo, com’è noto, attenuato e sbiadito, reso ecumenico e sorridente).

Un Palazzeschi da sfondi pessimistici e affatto amari, insomma: da trauma originale della disfunzione, da resistente e contraddittorio «umor nero» acutamente segnalato in una lettera da Marino Moretti²²⁷,

²²⁴ Cfr. la testimonianza biografica presente nel mio *Primi appunti*, in: «Antologia Vieusseux», ottobre 2003, ora, con il titolo *Primi appunti. Ricordo di Luigi Baldacci*, in: M. Marchi, *Nove cento. Nuovi sondaggi*, Le Lettere, Firenze, 2004, pp. 359-370.

²²⁵ Libri ambedue editi, com’è noto, da Rizzoli, rispettivamente 2000 e 2003.

²²⁶ Cfr. L. Baldacci, *Aldo Palazzeschi*, in: «Belfagor», marzo 1956, poi in: *Letteratura e verità. Saggi e cronache sull’Otto e sul Novecento italiani*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1963, pp. 142-169.

²²⁷ Cfr. la lettera di Moretti a Palazzeschi da Cesenatico, 11 luglio 1926, presente nel II vol. di M. Moretti-A. Palazzeschi, *Carteggio (1926-1939)*, a cura di A. Pancheri, Edizioni di Storia e Letteratura-Università degli Studi di Firenze, Roma, 2002, pp. 31-32. Curiosamente l’espressione «umor nero» ricorre a caratterizzare Baldacci nel ricordo di

emancipatosi e visibilizzatosi in termini di polemica, contestazione, riso deflagratorio, coraggioso, estroverso gesto di rottura, di liberazione, perfino di mutuo soccorso. Come il suo incendiario di carta, da poesia e da teatrale farsi largo fra una ressa di gente pronta a far del male teatro, il Palazzeschi che aveva imparato, prima che a ridere, a dire «io», a grammaticalmente nominarsi e comparire, veniva, ricordiamolo, da «rupi di spine» traversate, da «alte mura» scavalcate, e lì giungeva, a quel «soave» e liberatorio riconoscimento in chiave comico-grottesca, «di lontano», ancora «ansante, affannato»: riconducendo al tragico le origini di provenienza della propria rivolta.

Con Tozzi al contrario, per Baldacci e per tutti gli estimatori dello scrittore senese disposti a fare di lui – da Debenedetti a Luperini – un caposaldo certo e irrinunciabile del nostro Novecento, c’era e c’è poco da ridere. Il comico in Tozzi non ha diritto di cittadinanza; anche il brutto, l’abnorme, l’anomalo e il deforme valgono nella sua narrativa in accezione di espressionismo tragico, come invocazione dell’anima da parte di un espressionista che quell’anima sente proprio di non averla, di doverla cercare, di doversela duramente conquistare. Tozzi, nel suo integrale tragicismo senza applicabili maschere ed enunciabili rimedi non è il geniale, originalissimo Palazzeschi, come non è né l’ironico Italo Svevo né l’intelligente e umoristico Luigi Pirandello, tanto per citare i suoi due più congrui compagni di strada. Palazzeschi, piuttosto, come possibile chiochiola ospitante o altro ospite, per riprendere e variare una metafora usata da Baldacci per definire l’antinaturalismo di Tozzi²²⁸, di una sorta di multipla, quasi sincretistica socialità interiore della convivenza, dialogante per via appunto di risorse di intrattenimento con la durezza persistente della realtà; ma l’animale primigenio dentro il guscio, in esso pulsante, forse un tutt’uno ormai con esso o con gli altri ospiti accolti, da creatura ibrida e mutante del vivere o della sopravvivenza, fundamentalmente di tipo

Mario Luzi in: *Per Luigi Baldacci*, a cura di A. Martini e G. Nicoletti, Edizioni Pananti, Firenze, 2003, p. 20.

²²⁸ Cfr. L. Baldacci, *Le illuminazioni*, in: *Tozzi moderno*, cit., pp. 3-6. Il saggio fu pubblicato per la prima volta, con il titolo *Le illuminazioni di Tozzi*, in: «Il Bimestre», n. 9-10, luglio-ottobre 1970, poi in: F. Tozzi, *I romanzi*, Vallecchi, Firenze, 1973, e in: *Libretti d’opera e altri saggi*, ivi, 1974.

tozziano. Fino a ribadire con la scienza di Freud e persino con l’esorcismo mortuario dell’arte stessa di Palazzeschi l’invito a ciglio asciutto, leopardiano, filosofico-scientifico e nel contempo artistico, a non credere che «la vita sia una dea esaltante», o «che ci sia nella vita la minima forza di compimento e di progresso»: una vita – ancora stando a Freud – come «un rigonfiamento, una muffa», una vita «caratterizzata da nient’altro che dalla sua attitudine alla morte»²²⁹.

Pochi, pochissimi credo, lo sanno, ma Baldacci si è anche palazzeschianamente divertito molto ad inventare e anonimamente scrivere l’ampia scena d’apertura di una riduzione teatrale di *Sorelle Materassi* (romanzo che peraltro il critico Baldacci non prediligeva affatto) allestita anni fa – nell’aprile 1998 per la precisione, e qui a Firenze, al Teatro del Cestello – da un regista-amico²³⁰, facendo dire ad esempio a una contadina arricchita covercianese in vena di salacità a sfondo erotico e motti ricamati da corredo della nonna: «Non lo fo per amor mio / ma per dare un figlio a Dio».

L’immoralista Palazzeschi lasciava divertire anche così il suo lettore maggiore. Ma con Tozzi, appunto, proprio non si scherzava, non c’era scherzare, non si poteva, e affermando conclusivamente, con estrema serietà, «Certo, non è Tozzi...», nell’ottica di un Baldacci quotidiano, di nuovo tra amici, spesso letterati e quindi detentori di codici per comunicare sullo specifico, ogni altro discorso esplicitante decadeva e subentravano invece sintonie, solidarietà in qualche caso già date, solo da condividere. Con il Tozzi sostanzialmente scoperto anche da Baldacci grazie alla lezione di Giacomo Debenedetti²³¹ si scendeva subito a fondo, nel «profondo», da «palombaro» (còlto però per primo, con prontezza, né da Baldacci né da

²²⁹ Cfr. G. Trinci, *Modernissime novelle shock*, in: «Alias», a. VI, n. 29, 19 luglio 2003.

²³⁰ Oreste Pelagatti. Anche la rapida scena finale della sceneggiatura, pensata come chiusura a cornice, presuppone molto probabilmente una collaborazione di Baldacci.

²³¹ Cfr. G. Debenedetti, *Con gli occhi chiusi*, in: «Aut-Aut», n. 78, novembre 1963, pp. 28-43 (poi in: *Il personaggio-uomo*, Il Saggiatore, Milano, 1970, e in: *Saggi*, a cura di F. Contorbia, Mondadori, Milano, 1982), e in seguito le pagine tozziane in: *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano, 1971, pp. 55-107 e 125-256. Di Baldacci su Debenedetti cfr. *La lezione di Debenedetti*, in: *Tozzi moderno*, cit., pp. 85-100.

Debenedetti, ma da Borgese stesso²³²), inaugurando al di là delle apparenze che era dato rilevare pure nel suo nuovo romanzo-capolavoro stabilitosi, *Con gli occhi chiusi*, corto-circuiti folgoranti, formidabili.

Tozzi, attenendosi alle illuminanti *Illuminazioni* di Baldacci del 1970, non era appunto il toscano Cicognani. E in effetti, ben prima di *Con gli occhi chiusi*, del romanzo del sogno di Ghisola e della presunta ultima notte di Pietro nella casa del padre, le pseudonaturalistiche e zoliane miniere di Boccheggiano²³³ in cui dantesicamente lo scrittore si era immerso erano già state, fin dal 1903, altro: facendosi Tozzi, con la sua capacità di narrare precoce ed immediatamente orientata, portavoce sensibilissimo della rappresentazione e dei messaggi del non sapere, di un non sapere della sospensione sconcertante e ininterrotta, di continuo minacciata e perciò minacciosa: una rappresentazione senza vantabili vittorie o rivincite della conoscenza infine, per dirla con un aforisma di Tozzi, di ciò che di ambiguo e contraddittorio, di separato e inconciliabile, l’«io» dell’uomo – tanto più quell’uomo è moderno e consapevolmente tale – porta con sé. Fino ai cangianti ribaltamenti di un antologizzato antico scrittore, Bianco da Siena, che invoca: «Ottima tenebria, / privami della luce. / La quale mi tolte ‘l duce / co la sua melodia»; fino a un Pascoli latino da «fitto velame», che nel cullare un bambino invita: «Genis tuis tegaris, plusculum videbis»²³⁴.

Sta di fatto che l’orizzonte in Tozzi presto si oscura, gli occhi si chiudono, non-senso e crudeltà si coniugano costringendo a tenebre, non concedendo mediazioni, ristori, pause di lavoro, crescite. «Mi sembra

²³² Di una introspettiva «discesa da palombaro» sostenuta da «perizia del subcosciente» parla G. A. Borgese in: *Tempo di edificare*, Treves, Milano, 1923, p. 24. Ma si vedano in questa chiave anche gli spunti offerti dalla tempestiva, rilevante recensione di Luigi Pirandello a *Con gli occhi chiusi*, apparsa in: «Il Messaggero della Domenica», 13 aprile 1919 (poi in: *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano, 1960, pp. 1009-1012).

²³³ Cfr. F. Tozzi, *Nelle miniere di Boccheggiano*, dapprima in appendice a *Novale* (1925), ora in: *Cose e Persone. Inediti e altre prose*, a cura di G. Tozzi, Vallecchi, Firenze, 1981, pp. 340-345.

²³⁴ Cfr. rispettivamente Bianco da Siena, *Lirica XVIII*, e G. Pascoli, *Thallusa*.

d’aver fatto un lungo viaggio a occhi chiusi; e non ho visto nessun paese, pur sapendo ch’erano dinanzi a me» (*Cose*)²³⁵.

L’anomalia dell’antica modernità di Tozzi affascinava il suo critico, *in pectore* lettore elettivo da sempre di una delle sue straordinarie novelle, *La capanna*, il cui tema portante originario e recapitabile all’odierno è, parole di Baldacci datate 1997, «la sottomissione mistica alla figura del padre e insieme il desiderio e la gioia di spodestarlo, di farne un dio vinto e fallito»²³⁶. Alle bibliche fiducie di Giobbe che, piegato e piagato dal suo Dio che lo perseguita, dice ancora «Io lo vedrò, io stesso, e i miei occhi lo contempleranno non da straniero» (*Giobbe*, 19,27)²³⁷, tempestivamente, potendo addirittura attingere al “primo tempo” delle lettere di *Novale*, Baldacci poteva idealmente opporre, di nuovo secondo la cultura del suo autore presto sospettata più vasta ed incidente che nelle ipotesi di Debenedetti, queste immaginazioni dantesche: «S’immagini di vedermi in una selva, solo, a’ piedi di tronchi smisurati; e di lontano io oda avvicinarsi il latrato d’infiniti cani e io fugga, e la paura mi faccia correre e urlare come un dannato nella selva delle arpie; ad un tratto, mi sembra che una voce mi chiami, una voce melodiosa in quell’inferno di suoni bestiali: io rispondo con un grido e mi soffermo ansando, girando gli occhi smarriti... la voce mi chiama, io singhiozzo – i cani sbucano, gli occhi sanguigni – io caccio un urlo di terrore e corro, corro mentre la voce si spegne e gli animali sono alle mie calcagna. / Que’ cani li infuria il Destino, e il suo ghigno cattivo è in ogni persona e in ogni cosa» (*Novale*, 14 gennaio 1903)²³⁸.

Bestie, *Cose* e *Persone*, secondo una trilogia tozziana in cui l’uomo arriva anche nei titoli per ultimo, o come in questo esempio di ritrattistica incrociata espressionista, da *Bestie* appunto: «una rospa che pareva un

²³⁵ F. Tozzi, *Cose* [46], in: *Opere*, cit., p. 633.

²³⁶ L. Baldacci, *Per una «vita scritta» di Tozzi*, in: «Nuovi Argomenti», IV s., n. 12, luglio-dicembre 1997, p. 83. Ma della *Capanna* si veda anche la magistrale lettura che compare in: «*Movimenti determinati da cause ignote*», in: *Tozzi moderno*, cit., pp. 117-118.

²³⁷ «*Giobbe Giobbi*» (significativamente fin da allora con «James», già ad equiparare, nel dichiarato e provocatorio ateismo del ventenne, anima e psiche, Dio e destino) era stato uno degli pseudonimi impiegati da Tozzi nel corrispondere con la sconosciuta Annalena di *Novale*.

²³⁸ F. Tozzi, *Novale*, cit., p. 42.

grande involto [...] con quei suoi occhi di ragazza brutta, forse più acuti dei miei»²³⁹. Un dantismo moderno, in accezione laica anche nel tentare conti religiosi, a valenza radicalmente antiumanistica e minante al fondo la nozione di socialità, da «paura degli altri», come ancora in un titolo novellistico di Tozzi che, oltre la biografia, è pure, puntualmente svolto (ma quanti, banalizzando *in toto* il problema Tozzi, lo possono supporre), un tema dei *Principii di psicologia* del pragmatista americano William James²⁴⁰. Un dantismo della visionarietà, del soggettivo, dell’autobiografico che utilizzando in nome dell’autentico scrittori antichi come San Bernardino e Santa Caterina al pari dell’accreditante scienza coeva (da Janet a Bergson, toccando dall’angusta provincia senese il Sigmund Freud dei *Tre saggi sulla sessualità*)²⁴¹, modernamente si risolve in «realismo del profondo»²⁴²: un realismo denso di segnali ma privo di ideologie, del tutto alieno nei suoi momenti qualificanti da qualsiasi risoluzione conciliativa e da glosse. «Fine – per dirla con un altro critico di Tozzi, Ottavio Cecchi – delle consolazioni e fine della centralità dell’uomo nel mondo e nell’universo»²⁴³.

«Credo che sia pienamente vero – sosteneva d’altra parte Baldacci nell’introdurre *Tozzi moderno*, la strepitosa silloge monografica che certo

²³⁹ F. Tozzi, *Bestie*, in: *Opere*, cit., pp. 582-583.

²⁴⁰ Cfr. il paragrafo *Ricerca e preservazione di sé* in: W. James, *Principii di psicologia*, traduzione italiana con aggiunte e note di G. C. Ferrari e M. Calderoni, diretta e riveduta da A. Tamburini, Società Editrice Libreria, Milano, 1905, p. 231. *La paura degli altri* è titolo di una novella di Tozzi. Sul rapporto Tozzi-James si veda l’ampio studio di M. Martini, *Tozzi e James. Letteratura e psicologia*, Presentazione di G. Luti, Introduzione di M. Marchi, Olschki, Firenze, 1999.

²⁴¹ Cfr. soprattutto M. Marchi, *La cultura psicologica di Tozzi e Dalla parte dello scrittore: Tozzi scientifico*, in: *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*, Marietti, Genova, 1993, pp. 57-81, e il catalogo della mostra documentaria *Scritture del profondo. Svevo e Tozzi*, a cura di M. Marchi, con Presentazione di A.R. Rugliano, pubblicazioni del Museo Sveviano, Trieste, 2000, poi, in occasione del nuovo allestimento della mostra nell’ambito di «Siena per Tozzi», con presentazione di M.A. Grignani e un’appendice di testi senesi a cura di R. Barzanti e S. Tozzi, Comune di Siena-Assessorato alla Cultura, Siena, 2002.

²⁴² La definizione è in: L. Baldacci, *Tozzi moderno*, cit., p. 24.

²⁴³ O. Cecchi, *Introduzione*, ora in: F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi - Ricordi di un impiegato*, Prefazione di G. Celati, Introduzione e cura di O. Cecchi, Feltrinelli, Milano, 1994, p. XXXIII.

non esaurisce il suo contributo fornito²⁴⁴ – quello che diceva Domenico Giulioti in una lettera del 1931, accettando una proposta di bilancio di Paolo Cesarini: «Il Tozzi, in fondo, non fu mai né un socialista né un cattolico». Ma soprattutto, quando si voglia affiancare Tozzi a Svevo e a Pirandello, operazione che non interesserà a chi abbia fatto per la vita la scelta di *Alpinisti ciabattoni*, ma che è una necessità presente (implicita o

²⁴⁴ Tra gli scritti di Baldacci su Tozzi non presenti o solo in parte rifusi nella silloge del 1993 si ricordano: la segnalazione *Inediti di Tozzi*, in: «Giornale del Mattino», 16 novembre 1960 (sotto il titolo complessivo della rassegna recensoria *Poesie di Noventa*); *Nota*, in: F. Tozzi, *Novelle*, invito alla lettura di A. Moravia, Vallecchi, Firenze, 1976, pp. XIII-XV (siglata L.B.); *Tozzi: i testi della «pietà»*, in: «Il Tempo», 12 marzo 1982; *Tozzi d'oggi*, in: «Antologia Vieuxseux», n. 67, luglio-settembre 1982, pp. 26-37 (con interventi, oltre che di Baldacci, di G. Luti e G. Tozzi; presentazione di *Cose e Persone e Le poesie*); *Cent'anni di Tozzi*, in: «Nuovecarte», n. 6-7, novembre-dicembre 1982, p. 5; *Federigo Tozzi: modernità di un primitivo*, in: «Il Tempo», 30 dicembre 1982; *Tozzi, già un classico?*, in: «La Nazione», 19 gennaio 1983; *Tozzi: perché paura e violenza*, in: «Il Tempo», 28 gennaio 1983 (su P. Cesarini, *Tutti gli anni di Tozzi*); *Tozzi: aspettando d'essere letto è diventato un classico*, in: «Tuttolibri», 19 novembre 1983; «*Cara signorina Emma...*», in: «Il Tempo», 1 giugno 1984, e in: «Messaggero Veneto», 4 giugno 1984 (su *Novale*); *Federigo Tozzi*, in: «Quaderni della Antologia Vieuxseux», n. 1, 1985 (Atti delle giornate di studio tenute a Firenze il 14 aprile e il 12 maggio 1984, interventi di M. Marchi, G. Luti, G. Tellini, S. Maxia, L. Baldacci, G. Pampaloni, P. Voza, R. Luperini, G. Tozzi); *E adesso si affaccia un Tozzi scientifico*, in: «Il Tempo», 10 gennaio 1986, e in: «Messaggero Veneto», 14 gennaio 1986 (sugli Atti del Convegno senese del 1983 *Per Tozzi e altri studi*); *Introduzione* a F. Tozzi, *Il potere*, Garzanti, Milano, 1986, pp. VII-LII (con biografia, bibliografia e note); intervista a cura di A. Lolini, *Il mondo in tante novelle*, in: «Il Manifesto», 14 gennaio 1989; *Tozzi con Pirandello sull'orlo del pozzo*, in: «Corriere della Sera», 25 aprile 1993 (su *Barche capovolte*, a cura di M. Marchi); *La buona novella*, in: «Corriere della Sera», 25 marzo 1994 (su *Giovani e altre novelle*, a cura di R. Luperini e altri testi); *Per una «vita scritta» di Tozzi*, in: «Nuovi Argomenti», 1997, cit., pp. 82-84 (su M. Marchi, *Vita scritta di Federigo Tozzi*); due brevi interventi filmati nel video *Tozzi, la scrittura crudele*, di M. Marchi, -R. Castellana-M. Martini, regia di A. Bartoli e S. Folchi, Comune di Siena-Assessorato alla Cultura, Siena, 2002; *Discorso tenuto per l'inaugurazione della mostra «Scritture del profondo. Svevo e Tozzi»* (Siena, Palazzo Pubblico, 19 aprile 2002), in: *Tozzi: la scrittura crudele*, Atti del Convegno Internazionale, Siena, 24-26 ottobre 2002, a cura di M.A. Grignani, «Moderna». IV, 2, 2002, pp. 13-15. Resta notizia di un'antologia di novelle tozziane curata nel 1983 da Baldacci per la De Agostini, approntata ma mai pubblicata, per cui cfr. la mia *Nota all'edizione*, in: F. Tozzi, *Le novelle*, a cura di G. Tozzi, saggio introduttivo di L. Baldacci, Rizzoli, Milano, 2003, p. XI.

esplicita) a tutta la linea d'intelligenza che vede Tozzi come uno scrittore di crisi, la sua collocazione non potrà essere che in area laica: un laicismo da privazione, non da convinzione, che ha una partenza tutt'altro che laica e si ripropone continuamente come religiosità dell'assenza, a che, proprio in questo, conta tanto di più nella sua capacità di cogliere l'orfanezza del mondo. / Tozzi – concludeva Baldacci – è uno scrittore che non serve, che non si lascia usare²⁴⁵. E ancora, a rilevare relazionalità e specificità, ma anche a suggerire un personale diagramma di sviluppo di tipo metodologico sotteso ai saggi nel 1993 raccolti (da un «approccio mitopoietico» dapprima prevalente e diremmo orientante a uno «più concretamente filologico»²⁴⁶): «Tozzi è l'unico che si risolva interamente nella propria scrittura. Senza scorie di lavorazione. Svevo e Pirandello sono spesso altrove rispetto alla fisicità dei loro testi [...]. Tozzi [...] è tutto lì, nella materialità, in senso leopardiano, del suo segno»²⁴⁷.

Una modernità «radicale», quella di Tozzi, una modernità «intollerante»²⁴⁸: unica nelle sue oltranzie comportamentistiche penitenziali e violente (ecco Baldacci), unica nei suoi modi linguistici diretti di realizzazione. In quello che io considero lo scritto tozziano di Baldacci più alto ed implicante confluito in *Tozzi moderno*, l'apice di una riflessione magistrale e fitta di punte di diamante distribuite nel corso degli anni, lo studioso introduceva alle novelle di Tozzi subito facendo ricorso a prelievi da *Barche capovolte*, a un valorizzato Tozzi aforista dei «misteriosi atti nostri» e delle loro insindacabili motivazioni. «*Movimenti determinati da cause ignote*» si era stabilito d'altronde l'azzeccato titolo-sintesi citazionalmente esperito, di cui l'autore si disse un giorno molto soddisfatto.

In quel saggio elaborato nel 1988, in occasione della riproposta Vallecchi delle *Novelle* di Tozzi curate dal figlio Glauco, nel commentare una cupa novella di *Giovani* e il suo solo apparente naturalismo da storia alla Maupassant, Baldacci affermava, rivelando magnificamente il suo autore e confessando una parte notevole di sé: «Torna al caso nostro

²⁴⁵ L. Baldacci, *Tozzi moderno*, cit., pp. VIII-IX (*Prefazione*).

²⁴⁶ Cfr. *Ivi*, p. X.

²⁴⁷ *Ivi*, p. VII.

²⁴⁸ Cfr. *Ivi*, ancora p. VII.

un’indicazione che Moravia ha recentemente ribadito: “Aveva una visione disperata della vita. Penso anche che sia il primo scrittore italiano che, senza volere, sia stato esistenzialista”. In quest’ottica la novella *Pigionali* acquista un altro significato: non è più la rappresentazione di due vite degradate, impoverite: è anche, incredibilmente, una celebrazione della vita, che tanto più è vita quanto più è ridotta all’osso, costretta a quel minimo di estrinsecazione che è pur la garanzia massima che la vita c’è: è qualcosa d’irriducibile, è tutto. Penso al momento in cui Marta scopre di esistere, di essere a questo mondo, liberata finalmente da quell’inferno che sono gli altri, rapita nel delirio della sua sopravvivenza, che non è più un programma minimo, ma è la gioia di avercela fatta: “L’aria della primavera non le ricordava niente, ma si sentiva meglio; e ne provava tanto piacere, sapendo che Gertrude era malata e non vedeva quel che vedeva lei. Ora capiva, però, senza saperne la ragione, perché bisognava vivere: apriva la finestra e zuppava il pane nel latte bollente, tenendo la tazza senza il manico sopra il davanzale; per avere dinanzi agli occhi tutta quella serenità. Masticava piano piano, per non fare troppo presto; pensando con gioia che anche il marito era morto. E questa era una cosa inspiegabile, perché gli aveva voluto sempre bene”²⁴⁹.

Il coltissimo ma antintellettualistico e antisnobistico Baldacci, da maiuscolo e inclusivo «ascoltatore emotivo» all’Adorno, era d’altronde disposto, senza troppi sforzi o narcisistici compiacimenti, senza affatto ridere, a prendere esistenzialmente sul serio l’ascolto testuale dell’aria di Luigi nel *Tabarro* (tutto «conteso», tutto «rapito», una giornata «già buia alla mattina» da tozziana condanna a teste basse e cieli vietati), o di quella ben più nota della «perduta» Manon Lescaut, morente nel deserto del Nuovo Mondo al IV atto del capolavoro di Puccini. Esperienze di fruizione come queste (ma non dimenticherei, singolarmente consonante con il mondo di Tozzi, l’atroce punizione paterna a base di fango dell’*Iris* di Mascagni)²⁵⁰, condivisibili al pari che sul piano della comunicazione critica

²⁴⁹ L. Baldacci, «*Movimenti determinati da cause ignote*», in: Tozzi moderno, cit., p. 111. Il saggio può ora leggersi anche a introduzione di F. Tozzi, *Le novelle*, cit., pp. XIX-L.

²⁵⁰ Sul tema cfr. il mio *Mascagni e Tozzi*, in: «Civiltà musicale», Atti della Giornata di Studi del Centro Studi Mascagnani, Livorno, 7 dicembre 2000, a cura di C. Orselli, a. XVII, n. 46-47, maggio-dicembre 2002, pp. 20-40.

attestata ai livelli più propri, erano per Baldacci esistenza, ed erano insieme una costante forma di militanza, di ininterrotto pronunciamento etico e politico, visto che in lui, nel suo esercizio umano prima ancora che letterario, niente era innocuo o lasciato al caso.

Analogamente, visti «da vicino» in compagnia di Baldacci, parlavano i quadri antichi di Velásquez, di Regnier, del suo secentesco, onirico e «senza regole» Cecco Bravo, confermando per via oggettuale quanto Tozzi aveva per suo conto splendidamente, pionieristicamente detto in nome del moderno: «Ciascuno ha in sé un mondo, che è indeterminabile. Ciò che ne mostrano i raccoglimenti o le improvvise rivelazioni è una piccola cosa, rispetto alla parte destinata a rimanere sepolta per sviluppare quel che soltanto diviene superficie visibile» (*Barche capovolte*)²⁵¹. Non diversamente proprio Tozzi – all’insegna del «parere» e del «sembrare», dei segnali in lui d’obbligo – aveva tentato perfino l’arduo riconoscimento del divino, provandolo e quasi adattandoselo, da figlio tradito, mediante la materialità di un anonimo crocifisso, tramite la sua dolorante e insalvifica corporeità di cosa oscura, degradata e combusta, fattasi, nell’abbandono e nella dimenticanza che non risparmiano l’iconografia di un supplizio, irriconoscibile: «La prima volta che ho creduto – scrive Tozzi – è stato dopo aver visto un crocifisso disfatto dalla ruggine e dal fumo. Era quasi informe e tutto nero: il corpo non si riconosceva più dal legno della croce. Anzi, la ruggine lo aveva ingrossato; e il volto, benché piccolo, lo vedevo come fosse di grandezza naturale. Quando la contadina me lo staccò dalla cappa del focolare, venne giù in bocca e su gli occhi una manciata di polvere. Ed ella dovette ripulirlo con un cencio. Andai, tenendolo in mano, su la porta, dov’era più luce. La ruggine era una crosta, alta un dito; a volerla levare, si sciupava anche il corpo. / Non aveva più lineamenti; ma, stringendolo, io sentii ch’era Cristo» (*Cose*)²⁵². Insicuri, precari, attimali *verba sentiendi* declinabili per l’«intellettivo», anticonformista e laicamente radicale Baldacci, sempre bisognoso di puntuali e serrati testa a testa con scrittura, autore e interpreti (penso a quanto di penetrante ha

²⁵¹ F. Tozzi, *Barche capovolte*, in: *Opere*, cit., p. 764 (*Intorno all’anima*).

²⁵² F. Tozzi, *Cose* [53], in: *Opere*, cit., p. 635.

scritto su Baldacci Pier Vincenzo Mengaldo)²⁵³, tra i seduttivi termini di «annichilimento» e forte investimento psicologico (che è come dire, ancora secondo gli affondi di Mengaldo, verità in senso concettuale e verità in senso vitale).

Potremmo richiamare, lo so bene, a integrazione se non in alternativa ad una rappresentatività probatoria altrove dislocata e rintracciabile, pure il Baldacci brillante, in versione amabile o caustica, sempre spiazzante, pronto biograficamente a scherzare, ad esempio, sull’ingiunzione drammatica e melodrammatica di Pollione a Norma «Dammi quel ferro» (tutt’altro, è ovvio, secondo il libretto, che un ferro da stiro per tuniche e pepli). E tuttavia quel finale d’opera artisticamente supremo, quella ulteriore immolazione in musica, contava per lui in modo intimamente molto responsabile, posto come si rivelava sotto l’alto patronato estetico-filosofico di un citabile commento di Schopenhauer.

Così, anche nel parlare di Tozzi, il critico poteva contrapporre all’alta sigla stilistica primitiva di Picasso e dell’*art nègre*, divertendosi, il «quadretto *naïf* del pittore jugoslavo che fa bella mostra di sé nel tinello del ragionier Bianchi»²⁵⁴, come pure ipotizzare un «effetto Maastricht» nelle quotazioni europee di un narratore riproposto negli inammissibili termini di ritorno, borgesiani e predebenedettiani, di un romanzo come *Tre croci*, i cui «dialoghi beceri [...] potrebbero essere firmati da Augusto Novelli»²⁵⁵. Ma, pronunciata una battuta, gustata fino al detto memorabile e all’aneddoto questa risorsa “altra” a lui concessa di poter leggere spregiudicatamente le cose del mondo, di discuterle e comunicarle, o se si vuole di distrarsene o

²⁵³ Cfr. il notevole necrologio di P.V. Mengaldo, *Luigi Baldacci*, in: «Giornale storico della Letteratura italiana», a. 119, fasc. 588, vol. 179, IV trim. 2002, pp. 628-630. Di Mengaldo si vedano inoltre le pagine dedicate a Baldacci in: *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998, pp. 102-106, e l’articolo su *Tozzi moderno* dal titolo *Un grande tragico dimenticato*, in: «L’Indice», a. X, n. 5, maggio 1993, p. 5. Tra i ricordi più sensibili e tragicamente intonati alla figura di Baldacci apparsi *post mortem*, mi preme segnalare anche quello, in chiave di veridicità leopardiana, tozziana e «melodrammatica», del poeta Giacomo Trinci, in: *Per Luigi Baldacci*, cit., pp. 35-37. Su Baldacci e Tozzi si vedano invece le pagine di M.A. Grignani, *Luigi Baldacci lettore di Tozzi*, in: *Tozzi: la scrittura crudele*, cit., pp. 23-30.

²⁵⁴ L. Baldacci, *Tozzi moderno*, cit., p. 109.

²⁵⁵ L. Baldacci, *Per una «vita scritta» di Tozzi*, cit., p. 83.

di trarne ogni tanto una boccata d’aria, si ritornava con Baldacci, inevitabilmente, al tragico, qui, nella *Norma* evocata, mirabilmente sublimato, grazie alla musica di Bellini e al suo inconfondibile melodismo, nella culminante combustione di passioni e suoni. Un’opera lirica e un catartico, cruento rogo finale, come nel *Trovatore* di Verdi, cari peraltro, si badi bene, pure all’ignifero Palazzeschi e alla sua accesa, nichilistica e nietzschiana Contessa Maria: non una mera finzione, ma una condizione letterariamente rivelante, popolabile di esempi, strane similarità e rispecchiamenti, un dramma ritrovato comune e senza scampo, reale più del reale, da affrontare se non per salvarsi o essere fideisticamente salvati, per riconoscere e riconoscersi: da «letteratura e verità»²⁵⁶, da trasmissione di dati acquisiti dall’indagine, da leopardiana «compassione».

Scriva ancora Baldacci a conclusione del fondamentale saggio sulle *Novelle* del 1988, testimoniando senza schermi sull’impegnativa modernità di Federigo Tozzi, in definitiva sulla sua contesa e spesso equivocata grandezza: «Molti scrittori pagano sulla propria pelle, per esperienza personale, quello che gli altri vivranno come un fatto culturale, e in ciò esercitano un legittimo ruolo profetico. Tozzi è uno di questi. Quell’impotenza, quella solitudine sono state anche del personaggio sveviano, che però le viveva nella sua ottica borghese, ne faceva qualcosa perfino di affabile. In Tozzi c’è, come disse Moravia, “il dolore di sentirsi [...] privo di visione del mondo”, e questo complica molto le cose. Ma anche noi siamo sentimentalmente impotenti, anche noi siamo privi di una visione del mondo. L’ottimismo, come si sa, è della prassi, ma i grandi scrittori si ostinano a metterci di fronte uno specchio assai poco galante: non hanno il compito di aiutarci a vivere»²⁵⁷.

Tozzi l’«insostituibile», Tozzi l’«estremo»²⁵⁸: Tozzi l’asentimentale, disilluso cantore del disamore, di deludenti atti nostri destinati a restare inconoscibili e tuttavia produttivi, spaventosi ma proprio per questo da interrogare, da verificare anche nella loro sostanziale, permanente ingiudicabilità. Chi se non Tozzi, e già nel 1908, all’indomani della morte

²⁵⁶ Secondo la bibliografia di Baldacci, per cui cfr. nota 7.

²⁵⁷ L. Baldacci, *Tozzi moderno*, cit., p. 135.

²⁵⁸ Cfr. L. Baldacci, Introduzione a *Novecento passato remoto. Pagine di critica militante*, Rizzoli, Milano, 2000, p. 9 (*Giustificazione*).

del padre, aveva potuto scrivere modernamente: «Ma le nostre vicende intime sono inevitabili. La coscienza è la resistenza che opponiamo a loro» (*Paolo*)²⁵⁹? E chi se non ancora Tozzi avrebbe scritto di lì a poco, quasi un riverbero di luce nel suo universo precipitato, magmatico e notturno, sadiano e inconsolabile, questo lucido, stupefacente aforisma propedeutico al suo impegno di narratore? «L'uomo vive sempre una buona parte di sé stesso, cioè di quel che si è accumulato nell'anima. / Tutte le sensazioni posteriori hanno da combinarsi con le stratificazioni di quelle che sono anteriori. E quando la nuova sensazione è riuscita a percorrere tutta questa superficie, come certi insetti che vivono dentro le foglie, empiendole di arabeschi interni, allora noi siamo contenti» (*Barche capovolte*)²⁶⁰.

Se l'assenza di un capitolo dedicato a Tozzi nell'ampio e organizzato *Novecento passato remoto* era apparsa all'occasione al suo critico giustificabile, un Novecento *tout court* o tutto al presente, un Novecento vorremmo dire *per sempre*, senza Baldacci non lo sarebbe. L'insostituibile Baldacci, appunto, al pari del suo Tozzi amatissimo, antico e moderno, solitario e centrale, difficile e impopolare e nel contempo paradigmatico: come lui totalmente in contatto, pagina dopo pagina, riga dopo riga, con le ragioni dell'esistere, non scorporabile da esse, come lui resistente nella «materialità» del proprio segno tracciato nel ricercarle, in un'impronta: «tutto lì»²⁶¹.

Firenze, Aprile/Maggio 2017

²⁵⁹ F. Tozzi, *Paolo*, in: *Paolo-Adele*, a cura di G. Tozzi, Introduzione di M. Marchi, Vallecchi, Firenze, 1995, p. 56.

²⁶⁰ F. Tozzi, *Barche capovolte*, in: *Opere*, cit., p. 723 (*Le vie*).

²⁶¹ Cfr. Nota 28.

VI. Riflessioni sugli stili della scrittura digitale su internet

di **Rosella Pristerà**

La mia è la storia di un’aspirante scrittrice che non ha mai avuto fiducia in se stessa. È per questo che ho trovato in *Internet* lo strumento perfetto a cui affidare le mie incerte parole. Per gli scrittori con poca autostima come me la domanda è sempre “A chi può interessare ciò che scrivo?” e ancora di più “Perché dovrei investire nella mia scrittura?”. L’avvento di *Internet* è stato la risposta agli spinosi quesiti: un posto dove pubblicare costa pochissimo, uno spazio aperto ad un pubblico vastissimo e di tutti i livelli culturali possibili, e che, soprattutto, offre la possibilità di incontrare solo chi condivide qualcosa con noi: una passione, una storia, un argomento di conversazione.



Figura 10. Intervento di **Rosella Pristerà** alla Conferenza pubblica “**Le identità della Parola critica**” (Siena, 5 aprile 2017). Foto: Archivio Associazione Culturale “**la collina**”.

Ho sempre scritto, ho iniziato appena sono stata in grado di mettere insieme delle lettere con un senso compiuto su una pagina bianca. Avevo un diario rilegato di stoffa rosa con un lucchetto. Dopo ho avuto agende piene di scrittura, in cui raccontavo a me stessa la mia vita di adolescente. Questi diari sono andati perduti in un trasloco, buttati via perché ritenuti poco interessanti da parte dei miei genitori. Più in là, ho pubblicato alcune

mie poesie in un paio di riviste letterarie. Ho perso traccia anche di quelle. Oggi non scrivo più diari, eppure lascio moltissimi dettagli della mia vita adulta sulle pagine dei *social network*. Non uso più solo le parole, ma molto trasmetto anche con le immagini, e con le “condivisioni” di contenuti inseriti da altri, ma la scrittura al margine di questi gesti continua ad essere estremamente importante per me. È il mio modo di ricordare le cose, ed è un modo paradossalmente più concreto delle pagine di un diario e di una rivista cartacea perché, come impara tra le prime cose chi si occupa di *web*, il computer ha una memoria da elefante. Quello che si inserisce in un PC rimane lì per anni e anni, minacciato solo dai cambiamenti tecnologici: oggi recuperare i dati da un *floppy disc* è un po’ più difficile. Ma con un po’ di attenzione e i mille modi di fare *back-up* dei nostri computer, il rischio rimane relativo.

Questa è la premessa a una domanda che non mi ero mai posta, e che la partecipazione alla Conferenza “Le identità della Parola critica” mi ha costretto a considerare: come è cambiato il mio modo di scrivere da quando esiste il *web*? E più in generale, come è cambiato il modo di scrivere e di condividere la scrittura da quando il *web* è diventato uno strumento di massa? Perché questo è, secondo me, *Internet*: uno strumento di comunicazione di massa. Se persino io con un costo accettabile posso aprire un *Blog*, iscrivermi a *Facebook*, usare *Whatsapps* per diffondere le mie passioni e le mie memorie, vuol dire che moltissime persone lo possono fare e, messe nelle giuste condizioni, sicuramente lo faranno.

La caratteristica, o una delle caratteristiche, che ha reso questo strumento così popolare è stata l’interattività, intesa come possibilità per l’utente, o il cliente, o il lettore, di agire in prima persona. Questa si è dimostrata una forza propulsiva, che ha dato la possibilità di diffondere idee importanti, ad esempio, ma la cui base è nata da bisogni molto più prosaici, ad esempio quello di cercare una fidanzata o un fidanzato, come ci insegna la storia di *Facebook*, che rimane il *social network* più usato e più amato/odiato di tutto il *web*. Oppure quello di inviare nel mare della rete una bottiglia contenente le proprie poesie, nella speranza che qualcuno le raccolga e gioisca della loro lettura, come in passato ho fatto io stessa, ma più di tutto il desiderio di incontrare letture e persone che non si

raggiungerebbero altrimenti, come è capitato a me con alcuni meravigliosi poeti mai stampati, o che non avrei incontrato altrimenti.

Per rispondere alla domanda, ho dovuto ripercorrere la mia vita di scrittrice sul *web*, e mi sono resa conto che molto più che scrivere, il *web* mi ha permesso di leggere. In questo senso credo di poter affermare che per me *Internet* è stata, ed è tuttora, la più grande e strepitosa biblioteca che potessi incontrare. Quando ho capito, dopo un po' di perplessità e difficoltà, come si usava *Internet*, la prima cosa che ho fatto è stata cercare quello che nella mia realtà quotidiana non potevo leggere.

Al tempo della mia vita universitaria leggevo due riviste letterarie molto famose, che uscivano con cadenza mensile ed erano per le mie tasche piuttosto care. Molti degli autori e dei temi che proponevano mi interessavano, ma approfondire richiedeva tempo e sforzi. Quando ho iniziato a farlo sul *web* le mie possibilità si sono raddoppiate, e dopo triplicate, perché l'ipertesto mi permetteva di arrivare ad altri autori, altri temi e soprattutto altri luoghi di conoscenza e informazione: tra questi luoghi i più importanti sono state sicuramente le riviste letterarie *online*. Ricordo la prima che ho scoperto, “Golem”: il suo modo di approcciarsi al *web* del tempo era molto vicino a quello della carta stampata. Consisteva, infatti, di una serie di articoli e interventi letterari, sempre interessantissimi, che potevi leggere sul computer o stampare, con qualche difficoltà di formato, per poi leggerli cartacei. Aveva qualche elemento di ipertesto ma era ancora molto ridotto, perché il suo scopo rimaneva quello della rivista letteraria, e non quello di una completa interazione con il lettore. Però ogni articolo riportava anche l'indirizzo *email* dell'autore: questo voleva dire poter comunicare con lui rapidamente e a costo zero. Infatti, feci subito amicizia con uno sconosciuto autore di *limerik* molto carini, con il quale tempo dopo collaborai con un mio articolo per una sua rivista letteraria. Prima del *web* questo sarebbe potuto succedere con molte meno probabilità.

Un'altra bellissima rivista *online* è stata “Sagarana”: l'ho amata moltissimo perché, grazie ad *Internet*, i curatori potevano pubblicare autori sconosciuti, almeno a me, a cui sicuramente non avrei avuto accesso in altro modo, poiché pubblicare su *Internet* aveva e continua ad avere un costo imbattibile, e questo è un elemento che va messo in evidenza secondo

me: quante riviste sopravviverebbero oggi se dovessero pubblicare in cartaceo? Non lo so, non sono un'esperta ma mi sto occupando di pubblicazioni cartacee e *online* e la discriminante prezzo gioca un ruolo importante. Lo ha sempre giocato, perché la relativa gratuità del pubblicare *online* ha permesso a tanti scrittori non professionisti, o semi-professionisti, o semplici aspiranti, di pubblicare e cercare un riscontro: un esempio di alcuni anni fa fu “Zop blog”, un sito, già *blog*, che pubblicava racconti sperimentali, giochi di parole e interessantissimi esperimenti con la scrittura. E nello stesso tempo ha dato voce alla critica letteraria di ottima qualità, come accadeva e accade ancora oggi in “Vibrisse”, anche questo passato da uno strumento statico ad un interattivo attraverso l'uso del *blog*.

L'esperienza che più di tutte mi ha fatto capire quanto *Internet* potesse essere utile alla diffusione della scrittura e della lettura l'ho avuta quando sono venuta in contatto con il Brasile e la sua cultura. Tornata in Italia con un piccolo ma intenso bagaglio di lingua portoghese e alcuni punti di riferimento in nomi di scrittori e poeti importanti, mi sono resa conto che, a quel tempo, trovare traduzioni in italiano di poesia brasiliana era una missione impossibile. *Internet*, con la mia conoscenza della lingua, anche se relativa, mi ha permesso di leggere ed attingere da questa cultura con un approfondimento che difficilmente, senza muovermi da casa mia, avrei potuto raggiungere altrimenti. Lo strumento *Internet* mi ha permesso di leggere poeti e scrittori così belli che ho pensato di provare a tradurli, e da lì è partita una bellissima esperienza di *blog*, che per alcuni anni ho portato avanti con grande passione e con bellissimi incontri.

Il *blog* è stato lo strumento che ha cambiato veramente il rapporto tra utente e *web*: prima di lui c'erano i *forum*, piuttosto complicati da navigare ma che erano un modo molto efficace per concentrare conversazioni su un argomento comune e che hanno segnato l'avvento della “recensione” dei clienti, cioè la possibilità di esprimere in scrittura il maggiore o minore gradimento di un prodotto in modo del tutto autonomo dalla produzione. Le recensioni oggi dominano moltissimi settori produttivi, basti pensare al turismo ad esempio, e hanno uno stile di scrittura di estrema semplicità e soprattutto legato a poche parole chiave facilmente riconoscibili, intorno alle quali viene costruito il messaggio. E questo è stato il modo più importante secondo me in cui *Internet* ha influito sullo stile della scrittura:

per scrivere un buon testo promozionale si parte da alcune parole chiave che fungono da fondamenta del brano. Queste parole, in *Internet*, hanno acquisito un’importanza estrema, poiché hanno la funzione di segno nella ricerca da parte dell’utente: sono l’interpretazione in scrittura del pensiero dell’utente. Sono le esche che possono portare un lettore da noi: possono farci vedere, farci leggere, farci vendere. Su Google cerchiamo parole e non concetti: se inseriamo nella casella di ricerca dei concetti, comunque Google cercherà le parole che abbiamo digitato, non la nostra idea. E quelle parole porteranno a un determinato risultato. Quindi il primo grosso cambiamento di stile che ho dovuto affrontare nella scrittura per il *web* è stato questo: capire che sul *web* mi raggiungono solo se sono in grado di individuare le parole chiave che i miei lettori cercheranno, e se riesco ad usarle in modo efficiente.

Le parole chiave sono state il cruccio e la sfida più grande nella mia vita di autrice e organizzatrice di testi per siti *Internet*: sfida a volte vinta, a volte persa, perché entrare nella mente dell’utente o costringerlo a cercare quello che vuoi tu, o abbassare il rumore creato da tutti i siti concorrenti è davvero un’ardua impresa. Così bisogna lavorare su più fronti e con più stili: conoscere il tuo potenziale utente, come parla e cosa cerca, e provare a calibrare la scrittura su di lui, o su di loro, e se “loro” vuol dire più utenti con differenti modi di comunicare, creare conversazioni mirate ad ogni fascia di utenza. Insomma, mettere in pratica tutto ciò che il marketing insegna. Con una fondamentale importantissima differenza: su *Internet* non voglio vedere spot e pubblicità, se non trovo interessanti le prime parole passo subito ad altro, ho una soglia di attenzione limitatissima e, se mi darai la possibilità di comunicare direttamente con te, lo farò. Con te, non con il tuo pubblicitario. Sul *web* ci aspettiamo di ascoltare la voce della gente; se scriviamo una recensione negativa ad un agriturismo, ci aspettiamo che il padrone risponda in prima persona e ci dia delle spiegazioni. Se contattiamo un’azienda su *Facebook*, pretendiamo che ci sia una persona vera che ci offra le risposte che cerchiamo. In qualche modo *Internet* spinge al contatto diretto, e quindi ad uno stile di scrittura opposto a quello del marketing: lo stile in cui ci relazioniamo come persone e non come venditori-compratori.

Proprio per questo, andando avanti nella mia esperienza di creatrice di testi per il *web*, ho imparato una parola che oggi è molto usata: *storytelling*. Al *web* piacciono le storie. Questo sembrerebbe scontato, oggi lo è, ma quindici anni fa la maggior parte delle aziende non raccontava la sua storia, ma piuttosto cercava di mostrare i lati positivi del suo prodotto. Il *web* ha imposto alle aziende di usare la scrittura in modi innovativi: l’immaterialità di un prodotto venduto attraverso il *web* costringe ad andare oltre la semplice descrizione. Le aziende sconosciute ai più hanno dovuto mostrarsi con testi che le descrivessero, ma gli utenti del *web* sono più curiosi ed evoluti, e molto meno pazienti: sono lettori, vogliono qualcosa che li interessi, li appassioni e li intrattenga. Così il racconto è diventato uno strumento di marketing ma secondo me ha anche dato modo a questa forma di scrittura di ampliarsi, frastagliarsi e crescere. Pensate alle recensioni degli hotel: i dati dicono che sono una delle fonti di informazione insostituibile per chi prenota una vacanza. E sono tutte microstorie: cosa si è visto nel posto, cosa si è mangiato, cosa abbiamo fatto, come ci hanno accolto, che rapporti abbiamo avuto con il luogo e le persone..., micro-racconti di vita che prima erano solo orali, oggi vengono scritti, e che richiedono linguaggio chiaro e accattivante, uso proprio delle parole, capacità di espressione e di sintesi.

La stessa *email* ha cambiato il nostro stile di scrittura: andare al punto, usare le liste, non dilungarsi, evitare i giri di parole..., tutte cose che donavano bellezza alle lettere cartacee di prima del *web*.

Forse era meglio prima? Non so, di certo il *web* ha trovato il modo di colmare questo divario inventando lo strumento principe della scrittura in rete: il *blog*. La prima volta che ho parlato di *blog*, in un corso di formazione, il tutor mi prese da parte e mi disse che i *blog* erano cose per ragazzini adolescenti. Infatti, io sono d’accordo. Il *blog* è stato a lungo il mezzo di racconto più utile per permettere alla nostra parte adolescenziale di venire fuori. Il *blog*, infatti, è un diario giornaliero, così come lo erano le mie agende, in cui vige la più ampia libertà di contenuti, dai racconti personali alle informazioni, dalla critica letteraria alla *graphic novel*. Oggi in verità questa funzione dei *blog* è stata sostituita dai *social network*, che permettono una velocità di pubblicazione e una molteplicità di risposta impossibile da ottenere attraverso un *blog*. Ma il *blog*, diario cronologico di

pensieri e passioni, ha mantenuto la sua forza perché permette di tornare alla lunga lettera poetica, alle lunghe discussioni critiche, come ancora oggi fa “Vibrisse” per esempio, al racconto dettagliato di esperienze forti come il cancro, il disagio, la guerra, ma anche belle come la maternità, l’arte, i viaggi. Questi sono pochissimi esempi della costellazione dei *blog* in rete: le passioni umane non hanno limiti.

I *blog* hanno cambiato anche l’approccio degli scrittori alla rete: ci sono stati casi di scrittori che prima di pubblicare nel mondo reale si sono fatti conoscere in quello virtuale proprio grazie ai loro diari quotidiani. Ci sono scrittori che scrivono un *blog* parallelamente ad un libro raccontando la loro creazione letteraria come un racconto nel racconto. Ci sono persone che scrivono *blog* solo per passatempo e che sono state notate da case editrici o siti specializzati e sono state invitate a scrivere un libro o dei racconti (a me è successo). In questo caso forse non si può parlare di un’influenza sullo stile della scrittura, ma di un aumento di visibilità della scrittura e della produzione letteraria. E, comunque, scrivere su un *blog* non ha niente a che vedere con lo scrivere letterario: il *blog* deve essere focalizzato sul tema scelto, non necessariamente breve ma di utilità per chi legge – qualunque sia questa utilità, anche pure intrattenimento –, deve avvicinarsi al linguaggio di chi ascolta, e, soprattutto, deve essere aperto al dialogo, dare la possibilità ai lettori di commentare, interagire, ed essere pronto alla risposta, alla dialettica, critica e non. Un *blog*, per quanto interessante, che manca della parte interattiva è monco, non ha un particolare senso, è in qualche modo pretenzioso, o appare timoroso delle critiche. I *social network*, invece, superano il problema creando uno spazio interattivo dal quale è impossibile sfuggire.

Anche quando sono apparsi i *social network* molti hanno pensato che fosse roba da adolescenti colpiti da scrittura compulsiva e problemi relazionali. Ma il tempo ha mostrato che moltissimi adulti sono soggetti agli stessi problemi. Se i *blog* sono stati uno strumento in più per gli scrittori e i lettori, i *social network* hanno completamente cambiato il modo di percepire la scrittura e la lettura nella generazione che è nata con loro. Tutti i miei tentativi di far leggere qualche romanzo, da me ritenuto importante, a mia figlia si sono disintegrati davanti all’evidenza che lei sceglie e compra libri suggeriti da amici o gruppi su *Facebook*. Come

faccio a competere con mille recensioni di adolescenti come lei? Come faccio a lasciare qui e là sulla sua pagina frasi cardine capaci di attirare la sua attenzione, come accade per quelle frasi pubblicate da amiche molto più simili a lei di me?

I *social network* ci abitano ad una scrittura super sintetica, normalmente anche accessoria rispetto alle immagini, che notoriamente battono le parole 1 a 1000. Ma sono anche i luoghi dove possiamo seminare tracce dei nostri interessi, creare discussioni intorno a scritture e letture, e soprattutto scambiare esperienze ed opinioni con persone che non potremmo mai raggiungere, o raggiungeremmo con molta difficoltà, nel mondo reale.

I *social network* hanno segnato un’altra tappa nello sviluppo della scrittura su *Internet*? Solo in parte. *Twitter* aveva lanciato l’idea del messaggio in 40 caratteri: si è rivelata fondamentale per le informazioni “sul campo”. Mi torna sempre in mente la primavera araba, gli avvenimenti storici a cui assistiamo, in questo nuovo millennio, sempre più nel momento del loro svolgersi, grazie proprio a strumenti come *Twitter*, che fanno della brevità l’arma più potente per la diffusione delle notizie. Brevità che vuol dire chiarezza, sintesi, capacità di fornire informazioni utili con il minor numero di segni possibile. Un po’ come l’oggetto in un’*email*, o come l’*alt-tag* di descrizione di un’immagine in un sito *web*: *Internet* ci ha costretto a fare i conti con la prolissità del nostro modo di comunicare. Però anche *Twitter* con il tempo ha iniziato ad offrire strumenti per allargare le possibilità di discussione: spazi per approfondire il racconto e arricchirlo. *Facebook* vince perché ci collega a chi condivide i nostri interessi, e lo fa dando la possibilità di raccontare con più mezzi quello che ci sta a cuore in un momento specifico della nostra vita. È un diario in cui chi non ha voglia di scrivere lo fa con le immagini, e chi ha voglia di ascoltare una storia lo può fare in tanti modi diversi. La vera tappa che i *social network* hanno segnato per la scrittura su *Internet* secondo me è quella di aver reso profondamente interattive le nostre passioni, il nostro passato, le nostre idee. Oggi scriviamo storie collettive in cui chi vuole, se da noi autorizzato come accade appunto su *Facebook*, può aggiungere un pezzetto, partecipare attivamente alla scrittura.

Infine, voglio accennare ad un'altra cosa che accade da quando c'è *Internet*, e di cui mia figlia, quando ha saputo che avrei partecipato a questa Conferenza²⁶², mi ha calorosamente chiesto di parlare: la *fan-fiction*. Esistono moltissimi siti in cui chi vuole può utilizzare uno o più personaggi di film e libri e scriverci una storia. Così tantissime storie sono uscite fuori dai cassette per essere condivise con lettori appassionati ed informati, e ogni personaggio letterario ha tante vite parallele che lo liberano dalla visione che di lui ha offerto il suo primo autore. Gli adolescenti, da Harry Potter in poi, navigano in queste mille storie diverse, in cui non è tanto la scrittura che vince, ma piuttosto l'idea che c'è alla base del racconto, la storia stessa. In questo caso lo stile ha poca importanza: chi ci legge ha già una forte connessione con noi, non abbiamo bisogno di creare un rapporto, di interessarlo alla storia. È la nostra visione del personaggio che conta: quello che gli facciamo fare, dire e provare. Non ho idea di come viene catalogato dal punto di vista letterario questo fenomeno, che sicuramente esisteva anche prima; ma di sicuro offre ai personaggi una forma di *multiverso* incredibilmente sfaccettata, e crea tanti scrittori involontari, che si avvicinano alla scrittura con l'unico scopo di dare voce alle loro fantasie.

Per tornare alla domanda iniziale e provare a darle una risposta, *Internet* ha cambiato lo stile della scrittura? La mia risposta rimane un po' ambigua: lo scrivere non credo sia cambiato, non il nostro, ma sono piuttosto certa che l'influenza di *Internet* si farà sentire quando a scrivere saranno le generazioni che sono nate con lui. Sicuramente *Internet* ha creato nuovi stili di scrittura legati a nuove necessità, a nuovi lettori più rapidi, meno attenti ma molto più focalizzati sui loro interessi. È una continua palestra in cui vince il confronto, il mettersi in gioco, l'avere una storia da raccontare; un'enorme fonte di informazione e di stimoli. In ogni caso, qualcosa da cui non si può più prescindere: chi lo fa, si perde decisamente qualcosa.

Radicondoli (SI), Aprile 2017

²⁶² La conferenza pubblica *Le identità della Parola critica. La critica letteraria tra crisi e prospettive possibili* (Siena, 5 aprile 2017).

Appendice

CENNI DI BIBLIOGRAFIA SULLA CRITICA TEMATICA E LA CRISI DELLA CRITICA

di **Domenico Muscò**

Premessa

Come è noto, il ritorno della critica tematica – dopo i periodi dell’idealismo italiano, del formalismo russo e strutturalismo francese – ha costituito una significativa fase della *ricerca critica* nell’ultimo trentennio (dalla fine degli anni ottanta, sia a livello italiano che europeo), che ha espresso una pluralità di voci culturali (per esempio: i contrari al formalismo e allo strutturalismo, l’intertestualità postmoderna, etc.) e il bisogno di un indirizzo critico sui temi della realtà, da cui sono nate alcune direzioni di ricerca tematica (quali: i *Cultural* e i *Gender studies*, il *New historicism*, gli studi postcoloniali, la letteratura sul potere socio-politico e sui rapporti fra donna e uomo, etc.). Naturalmente, la critica tematica e la tematologia manifestano dei limiti (per esempio: la mancanza di uno statuto teorico unitario, l’ecllettismo di metodo critico e la pluralità di approcci, la volatilità della definizione di *Tema* e *Motivo*, il carattere più descrittivo e poco ermeneutico, la natura a-scientifica del concetto di Tema, la superficialità dell’enciclopedismo, etc.) e delle nuove potenzialità come lo studio comparativo della letteratura e delle arti, il confronto tra più letterature nazionali, la partizione della ricerca tematica per archi cronologici specifici e l’analisi dei problemi della realtà secondo un approccio interdisciplinare e dialogico, che danno alla critica tematica un carattere più ermeneutico (cioè il *tema* come strumento interpretativo²⁶³),

²⁶³ Uno dei principali esempi di *critica tematica*, nel Novecento italiano, è stato il lavoro critico svolto da Giacomo Debenedetti.

che ha contribuito a dare maggiore centralità all’ermeneutica del tema nell’epoca moderna: l’atto interpretante come luogo di esistenza del tema. Dunque, il ritorno alla critica tematica e tematologica è stato visto (da vari critici), allo stesso tempo, sia come una conseguenza della *crisi della critica* che come un’alternativa alla *crisi della critica*, cioè come un tentativo di possibile soluzione che ha reso la critica letteraria più concreta e impegnata sulla realtà, nonché meno chiusa in sé e più vicina ai bisogni della vita del comune lettore di letteratura; perciò il linguaggio della tematologia costituisce un raccordo speculare tra Letteratura e Vita, che la connota come una critica empirica circolare, in cui il tema, nel suo sviluppo, esprime il proprio valore letterario e morale.

In tal senso, l’avvio del dibattito sulle cause ed effetti²⁶⁴ della *crisi della critica* (in particolare quella letteraria) risale al noto libro *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?* di Cesare Segre, che nel settembre 1993 ha riconosciuto che la critica era entrata in una fase di crisi²⁶⁵, dopo i successi delle teorie e dei metodi critici degli anni Sessanta-Settanta del secolo scorso, dedicandogli l’incipit del primo capitolo (intitolato appunto: *Una crisi anomala*) del suo libro *Notizie dalla crisi*, dove dice: «Insinuazione, supposizione, impressione: che la critica letteraria sia in crisi, è da qualche anno che lo si dice, e alla fine bisogna riconoscerlo,

²⁶⁴ Per esempio: una di queste conseguenze è stata la crisi del *critico letterario* come figura guida della cultura umanistica moderna, poiché ha perso il suo tradizionale ruolo di *Intellettuale*, che gli dava autorità/prestigio sociale in quanto era considerato un *produttore di conoscenza*; perciò oggi il critico è divenuto una *figura liminare* che sta al margine della società.

²⁶⁵ Ma, prima di Segre, il critico George Steiner aveva già notato i segni della nascita della *crisi della critica*, il quale, nella Prefazione all’edizione italiana del luglio 1991 per il suo libro *Vere presenze* (un polemico atto d’accusa contro la «critica secondaria»), ha scritto che si era all’inizio di una crisi della critica: «ci sono segni, certamente in Europa occidentale, di un inizio di declino nelle acrobazie retoriche di certe tecniche semiotiche, del poststrutturalismo e del decostruzionismo. Queste tendenze ci hanno offerto una brillante vuotaggine e, in alcuni casi, un’arrogante banalità. Stiamo tornando lentamente verso la luminosità tranquilla del senso comune. [...] queste asserzioni sembrano guidarci verso le crisi autentiche, che sono le crisi della cultura fondata sul testo in un mondo di mass-media» (George Steiner, Prefazione all’edizione italiana, Ginevra, Luglio 1991, in: *Vere presenze*, tit. orig. *Real Presences*, 1989, trad. it. di Claude Béguin, Garzanti Editore, Milano, Marzo 1992, 227 pp., pp. 12-13).

anche se con molti distinguo. Si tratta di una malattia ancora mal nota, perciò difficile da diagnosticare»²⁶⁶, una *malattia* che consiste nell’assenza di nuove metodologie critiche e non nella mancanza di nuovi lavori critici *tout court* (i quali non sono mai mancati); perciò tale libro di Segre è diventato il simbolo della *patologia della crisi della critica*, poiché, oltre a riconoscerla ufficialmente, il libro compie riflessioni e analisi sui motivi²⁶⁷ che hanno originato la *crisi della critica* e riconosce che non c’erano le condizioni per uscirne in tempi brevi, perché si era in una situazione di *crisi generale*, che riguardava più settori della cultura e della società, quindi la *crisi della critica letteraria* era solo una parte di una crisi più complessiva. Ma Segre, comunque, non si è scoraggiato e ha proposto che la critica deve allontanarsi dalla *catena infinita dei metadiscorsi* e tornare a occuparsi del testo come *fonte primaria*, ossia occorre «rivolgersi al testo per riceverne risposte quanto possibile precise»²⁶⁸; nonché Segre ritiene che la *crisi della critica* sia anche dovuta al fatto che «si sono fatti rari o deboli tentativi di soluzione, e si fa fatica a formulare nuovi piani di lavoro», perciò i testi raccolti nel libro *Notizie dalla crisi* vogliono «mostrare che qualche direzione di ricerca è già chiaramente visibile, qualche campo trascurato si può cominciare a percorrere, e soprattutto che non c’è motivo di arrendersi (e a chi?), ma piuttosto di riflettere e approfondire, con serena operosità»²⁶⁹. Quindi, Segre indica che la via d’uscita dalla crisi è di continuare a lavorare svolgendo nuove riflessioni su principi e metodi critici con un approccio di sperimentazione e con analisi immanenti dei testi.

Infatti, Segre ha proceduto in questa direzione sviluppando ulteriormente la propria risposta al problema della *crisi della critica* con altri suoi due libri: il primo è *Ritorno alla critica* del 2001²⁷⁰ e il secondo è

²⁶⁶ Cesare Segre, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Einaudi Editore, Torino, Settembre 1993, 317 pp., Cap. I, p. 3.

²⁶⁷ Per esempio: «la crisi delle ideologie e dei valori» ha portato a «confusione e incertezza» (C. Segre, *Una crisi anomala*, in: *Notizie dalla crisi*, cit., Cap. I., pp. 5-6).

²⁶⁸ C. Segre, *Una crisi anomala*, in: *Notizie dalla crisi*, cit., Cap. I., p. 11.

²⁶⁹ C. Segre, *Una crisi anomala*, in: *Notizie dalla crisi*, cit., Cap. I., entrambi i brani sono a p. 19.

²⁷⁰ C. Segre, *Ritorno alla critica*, Einaudi Editore, Torino, Marzo 2001, 278 pp.

il volume *Critica e critici* del 2012²⁷¹, con cui dà maggiore corpo e approfondimento alla posizione espressa in *Notizie dalla crisi*. Con *Ritorno alla critica* Segre ritiene che – pur lamentando la persistente stagnazione dello stato della critica dopo 7 anni dal precedente libro, come pure l’indebolimento dell’impegno della critica per la ricerca delle «verità del testo»²⁷² e lo scoramento per il declino generale del prestigio delle attività culturali (*in primis* la letteratura) – sia giunto il tempo di *ritornare alla critica* (anche se, di fatto, lui non l’aveva mai abbandonata nel suo esercizio concreto) senza cadere in illusioni e facendo un’*offerta smagata* ai pochi lettori che sono in sintonia umana con la ricerca critica²⁷³, cosicché Segre invita a entrare nella *foresta letteraria* per «raggiungere in qualunque modo una qualche gratificante, o esaltante, comprensione»²⁷⁴ dell’opera attraverso la *funzione subalterna* della critica. Perciò Segre in *Ritorno alla critica* presenta, a conferma del suo invito, una proposta critica solo in termini di *discorso saggistico*, dove la teoria letteraria è stata trasformata e verificata nella pratica dell’interpretazione invece che in specifici trattati teorici, così abbandonando l’idea di un modello letterario che faccia da contenitore per le riflessioni critiche²⁷⁵, poiché l’«atteggiamento olimpico del teorico non è più possibile»²⁷⁶, il quale va sospeso ma conservando lo spirito critico che ci aiuterà (in futuro) ad analizzare e capire la situazione storica delle *trasformazioni straordinarie* in cui abbiamo vissuto²⁷⁷. Successivamente Segre in *Critica e critici* compie un ulteriore passo avanti dove sostiene che siamo nello stato di *vitalità della critica* e così ci esorta a fare la *storia dei critici* come prova materiale della loro fertilità, di cui fornisce un esempio (nella prima e seconda parte del libro *Critica e critici*) che evidenzia la molteplice *inventività* dei critici letterari e d’arte²⁷⁸, che

²⁷¹ C. Segre, *Critica e critici*, Einaudi Editore, Torino, Giugno 2012, 238 pp.

²⁷² C. Segre, *Introduzione a: Ritorno alla critica*, cit., p. VII.

²⁷³ Cfr. C. Segre, *Introduzione a: Ritorno alla critica*, cit., p. VIII.

²⁷⁴ C. Segre, *Introduzione a: Ritorno alla critica*, cit., p. VIII.

²⁷⁵ Cfr. C. Segre, *Introduzione a: Ritorno alla critica*, cit., pp. VIII-IX.

²⁷⁶ C. Segre, *Introduzione a: Ritorno alla critica*, cit., p. IX.

²⁷⁷ Cfr. C. Segre, *Introduzione a: Ritorno alla critica*, cit., p. IX.

²⁷⁸ Infatti, C. Segre ha proposto le metodologie critiche di Erich Auerbach, Michail Bachtin, Cesare Brandi, Cesare Cases, Gianfranco Contini, Jurij Michajlovič Lotman, Meyer Schapiro, Leo Spitzer e Jean Starobinski.

costituiscono una «galleria di studiosi che bastano a confutare il mito della morte della critica»²⁷⁹; mentre nella terza parte del libro *Critica e critici* fornisce degli esercizi critici sull’*Orlando Furioso* e il *Don Chisciotte* in quanto esempi di *critica pura* e di *critica delle varianti*, la quale è stata una delle «principali officine della nostra critica»²⁸⁰; perciò tali ultimi esempi di critica sono posti da Segre come la prova dell’effettiva uscita della critica dallo stato di crisi.

Inoltre, parallelamente al percorso storiografico ed ermeneutico di Segre sulla *crisi della critica*, va notato che nell’epoca delle grandi trasformazioni che stiamo vivendo, la *parola digitale* di Internet ha contribuito e agevolato la nascita della *crisi della critica* (la “critica” intesa nell’accezione pre-Internet, ossia fino agli anni Ottanta del Novecento), poiché la *parola digitale* del XXI secolo ha aperto nuove frontiere della critica, – facendo anche emergere, in un confronto permanente, le aporie tra la critica cartacea e quella digitale – in quanto la parola del *Web* costituisce una direzione inedita della *critica militante*, in cui si intravede una nuova tendenza di *modello critico*, che definisco *critica liquida*, cioè un metodo critico che si basa sulla *pluralità volatile* delle voci virtuali: un carattere che si configura come intrinseco e connaturato alla *parola critica militante digitale*; un aspetto che avrà molteplici sviluppi in futuro data la *visionarietà creativa* degli scienziati digitali e la permanente innovazione della tecnologia informatica, che si ripercuoteranno sui vari livelli della vita sociale, culturale e lavorativa, ossia una *rivoluzione immanente* che avvolge l’uomo della sua totalità.

Dunque, la *crisi della critica* ha suscitato un ampio dibattito, negli ultimi 25/30 anni, sulla comprensione dei fattori che hanno portato al declino della critica tradizionale (sia quella letteraria che la saggistica in genere) e, di conseguenza, si è già costituita un’ampia bibliografia sull’argomento²⁸¹. Infatti, molti dei critici letterari italiani sono intervenuti

²⁷⁹ C. Segre, *Premessa a: Critica e critici*, cit., p. IX.

²⁸⁰ C. Segre, *Premessa a: Critica e critici*, cit., p. X.

²⁸¹ Si ricordano, per esempio, i libri di Mario Lavagetto, *Eutanasia della critica* (Einaudi Editore, Torino, Giugno 2005, 96 pp.) e di Romano Luperini, *Tramonto e resistenza della critica* (Quodlibet, Macerata, Ottobre 2013, 249 pp.), ma per un quadro complessivo di tale dibattito si veda il *Repertorio bibliografico ragionato sulla crisi della critica* (1993-

su questa *patologia* con libri, articoli e interviste, conferenze e convegni, corsi e seminari universitari, etc., il cui comune denominatore è stato quello di una doverosa presa d’atto di quanto accaduto e la conseguente proposta di analisi (in modi diversificati) dei fattori endogeni ed esogeni che hanno causato la *crisi della critica*, cioè i critici hanno usato i già noti metodi e teorie critiche come strumenti per rispondere alla *crisi della critica*, ma con poche e deboli proposte concrete di soluzioni per uscirne, tra cui la più autorevole è stata quella proposta da Segre (sopra ricordata in una nota).

Pertanto questi *Cenni di bibliografia* riguardano i due suddetti ambiti della critica letteraria: uno è quello della *critica tematica* e *tematologia* (ricerche su singoli temi in un’opera e/o in un autore, nonché studi teorici su significati e indirizzi delle tematiche nel corso delle varie epoche e studi diacronici su grandi temi in molti autori o/e in diverse letterature nazionali) e l’altro ambito è quello della *crisi della critica* (sia in termini di analisi delle cause che di proposta di possibili soluzioni), per evidenziare la *pluralità* di voci del dibattito su tali argomenti e introdurre ai due temi coloro che vorrebbero avvicinarsi a questi aspetti specifici della *materia critica letteraria* contemporanea, nonché porre l’attenzione sulla *nuova tematologia* anche come strumento di storia delle idee e della cultura.

La bibliografia che segue, in particolare, propone testi critici disponibili in lingua italiana (consapevoli dell’ampia letteratura critica esistente e, quindi, impossibile da proporre *in toto*, nonché difficile da ospitare in questa sede), pur sapendo che in alcune lingue straniere (soprattutto in francese e inglese) sono stati pubblicati molti libri e articoli e realizzati vari convegni su tali argomenti, tra cui alcuni hanno svolto un ruolo importante nella ripresa del dibattito teorico sulla *critica tematica*, come per esempio i cinque Convegni sulla *Critica Tematica* avvenuti in un solo decennio (due a Bruxelles: 1976, 1984, e tre a Parigi: 1984, 1986,

2005), a cura di Simona Micali e Paolo Zanotti (“Moderna”, VII, n. 1, 2005), a cui sono seguiti molti altri prodotti editoriali come, per esempio, la sezione monografica di un fascicolo della rivista “Ermeneutica letteraria”: Aa.Vv., *Dove sta andando la critica letteraria*, a cura di Ilaria Crotti (“Ermeneutica letteraria”, IV, Pisa-Roma, Ottobre 2008, pp. 161-192).

1988) per stabilire la differenza tra *Tematica* e *Tematologia*²⁸²; nonché la pubblicazione nel 1993 (cinque anni dopo l’ultimo convegno parigino) della nota antologia curata da Werner Sollors, *The Return of Thematic Criticism* (Harvard University Press, Cambridge/Mass.-London, 1993): un testo importante per aver contribuito all’affermazione dello *studio tematico* come parte legittima della critica letteraria.

La seguente bibliografia, quindi, è divisa in due parti: la prima è dedicata alla *Critica tematica e tematologia* e la seconda parte riguarda la *Crisi della critica*, ciascuna articolata in due sezioni: una sui “Libri” e l’altra su “Articoli e Interviste”. In entrambe le parti, i testi seguono l’ordine alfabetico di cognome dell’autore e, nel caso di più opere di uno stesso autore, i titoli seguono l’ordine cronologico decrescente dell’anno di pubblicazione.

Chiusdino (SI), 9 ottobre 2017

Prima Parte

CRITICA TEMATICA E TEMATOLOGIA

I.1. Libri

1. Aa.Vv., *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, a cura di D. Mariscalco, Quodlibet, Macerata-Roma, 2014.
2. Aa.Vv., *Non dimenticare di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Firenze University Press, Firenze, 2014.
3. Aa.Vv., *Identità/diversità*, a cura di Tiziana de Rogatis, G. Marrani, Alejandro Patat, V. Russi, Pacini Editore, Ospedaletto (Pisa), 2013, 2014.
4. Aa.Vv., *La storia patria tra letteratura e cinema*, a cura di Simona Micali e Andrea Martini, Edizioni Kaplan, Torino, 2014.

²⁸² Il primo Convegno *Thématique et Thématologie I* (Université Libre, Bruxelles, 9-10 dicembre 1976; atti: *Thématique et Thématologie I*, a cura di L. Somville, in: “Revue des langues vivantes”, XLIII, n. 5, 1977) e il secondo Convegno *Thématique et Thématologie II* (Bruxelles, 8 dicembre 1984; atti: *Motifs in art and literature*, a cura di M. Vanhelleputte e L. Somville, Peters, Leuven, 1987); mentre i tre convegni parigini sono: *Pour une thématique I* (Parigi, 20-22 giugno 1984; atti: *Du thème en littérature*, “Poétique”, VI, n. 64, 1985), *Pour une thématique II* (Parigi, Giugno 1986; atti: *Variations sur le thème*, “Communications”, n. 47, 1988), *Pour une thématique III* (Parigi, Giugno 1988; atti: *Pour une thématique*, “Strumenti critici”, n.s., IV, n. 2, 1989).

5. Aa.Vv., *Finzioni & finzioni. Illusione e affabulazione in Pirandello e nel modernismo europeo*, a cura di Bart Van den Bossche, Monica Jansen e Natalie Dupré, Cesati, Firenze, 2013.
6. Aa.Vv., *Il Grande Inquisitore. Attualità e ricezione di una metafora assoluta*, a cura di Renata Badii ed Enrica Fabbri, Mimesis Edizioni, Milano, 2013.
7. Aa.Vv., *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, a cura di Luca Somigli, Aracne Editrice, Roma, Marzo 2013.
8. Aa.Vv., *Piani sul mondo. Le mappe nell’immaginazione letteraria*, a cura di Marina Guglielmi e Giulio Iacoli, Quodlibet, Macerata, 2012.
9. Aa.Vv., *Figure e forme della memoria culturale*, a cura di F. Fiorentino, Quodlibet, Macerata, 2011.
10. Aa.Vv., *Finzione, cronache, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di H. Serkowska, Transeuropa, Massa, 2011.
11. Aa.Vv., *Memoria in Noir. Un’indagine interdisciplinare*, a cura di M. Jansen e Y. Khamal, Peter Lang, Bruxelles, 2010.
12. Aa.Vv., *Falso e falsi. Prospettive teoriche e proposte di analisi*, a cura di L. Scalabroni, ETS, Pisa, 2010.
13. Aa.Vv., *L’eroe e l’ostacolo. Forme dell’avventura nella narrativa occidentale*, a cura di Sergio Zatti, Bulzoni Editore, Roma, 2010.
14. Aa.Vv., *Tirature ’10. Il New Italian Realism*, a cura di V. Spinazzola, Il Saggiatore, Milano, 2010.
15. Aa.Vv., *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, a cura di V. Cammarata, Meltemi, Roma, 2008.
16. Aa.Vv., *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, a cura di S. Albertazzi, F. Amigoni, Meltemi, Roma, 2008.
17. Aa.Vv., *Dizionario dei temi letterari*, a cura di Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pino Fasano, UTET, Torino, 2007, 3 volumi.
18. Aa.Vv., *Lo sguardo reciproco. Letteratura e immagini tra Settecento e Novecento*, a cura di R. Coglitore, ETS, Pisa, 2007.
19. Aa.Vv., *I cinque sensi (per tacer del sesto)*, a cura di Francesco Ghelli, Le Monnier, Firenze, 2007.
20. Aa.Vv., *Strutture dell’Immaginario*, a cura di R. Morano, Rubettino, Cosenza, 2007.
21. Aa.Vv., *Il romanzo di formazione nell’Ottocento e nel Novecento*, a cura di M.C. Papini, D. Fioretti, T. Signoli, ETS, Pisa, 2007.
22. Aa.Vv., *Finestre*, a cura di L. Bellocchio, Le Monnier, Firenze, 2006.
23. Aa.Vv., *La coscienza e il coraggio. Esperienze letterarie della modernità. Studi in onore di Sandro Maxia*, a cura di Giovanna Caltagirone, AM&D Edizioni, Cagliari, 2005-2006.
24. Aa.Vv., *La maschera e l’altro*, a cura di Maria Grazia Profeti, Alinea, Firenze, 2005.
25. Aa.Vv., *I confini della scrittura. Il dispatrio nei testi letterari*, a cura di Franca Sinopoli e Silvia Tatti, Cosmo Iannone, Isernia, 2005.
26. Aa.Vv., *Contaminazioni*, a cura di P. Zanotti, Le Monnier, Firenze, 2005.

27. Aa.Vv., *Le emozioni nel romanzo: dal comico al patetico*, a cura di Paolo Amalfitano, Bulzoni, Roma, 2004.
28. Aa.Vv., *Incontri*, a cura di O. Innocenti, Le Monnier, Firenze, 2004.
29. Aa.Vv., *Gli «Altrove» di Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi ed Ernestina Pellegrini, Bulzoni, Roma, 2004.
30. Aa.Vv., *I mondi di Loria. Saggi e testimonianze*, a cura di Marco Marchi, Edizioni ETS, Pisa, 2004.
31. Aa.Vv., *Il tema nella letteratura*, Sellerio Editore, Palermo, 2003.
32. Aa.Vv., *Il Romanzo. Temi, luoghi, eroi*, a cura di Franco Moretti, Einaudi, Torino, 2003, Vol. IV.
33. Aa.Vv., *Tematica romanzesca o topoi letterari di lunga durata?* a cura di Clotilde Bertoni e M. Fusillo, Einaudi, Torino, 2003, 4 volumi.
34. Aa.Vv., *Cospirazioni, trame. Quaderni di Synapsis II* (Atti di Synapsis, 2001), a cura di Simona Micali, Le Monnier, Firenze, 2003.
35. Aa.Vv., *Il tema nella letteratura*, a cura di G. Puglisi, Sellerio Editore, Palermo, 2003.
36. Aa.Vv., *Le metamorfosi del sogno*, a cura di Silvia Volterrani, Le Monnier, Firenze, 2003.
37. Aa.Vv., *Dall'utopia all'utopismo. Percorsi tematici*, a cura di, V. Fortunati, R. Trousson, A. Corrado, CUEN, Napoli, 2003.
38. Aa.Vv., *Studi di letterature comparate in onore di Remo Ceserani*, a cura di M. Domenichelli, P. Fasano, M. Lavagetto, N. Merola, Vecchiarelli, Manziana (Roma), 2003, 2 Voll.
39. Aa.Vv., *Immaginando l'Italia. Itinerari letterari del Romanticismo inglese*, a cura di L. M. Crisafulli, Clueb, Bologna, 2002.
40. Aa.Vv., *I vecchi e i giovani*, a cura di M. Polacco, Le Monnier, Firenze, 2002.
41. Aa.Vv., *Il volto, ritratti di parole*, a cura di R. Rinaldi, Unicopli, Milano, 2002.
42. Aa.Vv., *Identità alterità doppio nella letteratura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Bulzoni, Roma, 2001.
43. Aa.Vv., *Bestiari del Novecento*, a cura di E. Biagini e A. Nozzoli, Bulzoni, Roma, 2001.
44. Aa.Vv., *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio. La Toscana, l'Emilia-Romagna, l'Umbria e la Francia* (Atti del XXIV Convegno internazionale, Firenze-Pisa, 7-10 maggio 1997), a cura di S. Capeccchi, Edizioni del Centro nazionale di Studi dannunziani, Pescara, 1999.
45. Aa.Vv., *Acqua: realtà e metafora*, a cura di C. Ricciardi, L. Ferri, F. Mugnaini, Semar, Roma, 1999.
46. Aa.Vv., *Medioevo, romanzo e orientale. Il viaggio dei testi*, a cura di A. Pioletti, F. Rizzo Nervo, Rubettino, Soveria Mannelli, 1999.
47. Aa.Vv., *Soglie. Ebraismo e letteratura europea del 900*, a cura di M. Cottone, Facoltà di Scienze della Formazione, Quaderni dell'Istituto di Lingue e Letterature Straniere, Palermo, 1999.

48. Aa.Vv., *I mille volti di Suleika. Orientalismo ed esotismo nella cultura europea tra '700 e '800*, a cura di E. Agazzi, Artemide, Roma, 1999.
49. Aa.Vv., *Hans Blumenberg. Mito, metafore, modernità*, a cura di A. Borsari, Il Mulino, Bologna, 1999.
50. Aa.Vv., *Lo straniero*, a cura di Mario Domenichelli e Pino Fasano, Bulzoni, Roma, 1998, 1999, 2 Voll.
51. Aa.Vv., *Il primato dell'occhio. Poesia e Pittura nell'età di Goethe*, a cura di E. Bonfatti, M. Fancelli, Artemide, Roma, 1997.
52. Aa.Vv., *Lo straniero*, a cura di Mario Domenichelli e Pino Fasano, Bulzoni, Roma, 1997.
53. Aa.Vv., *Pensiero religioso e forme letterarie nell'età classico-romantica*, a cura di D. Mazza, Campanotto, Udine, 1996.
54. Aa.Vv., *Lo spazio della conversazione*, a cura di C. Dente, M. Domenichelli, A. Johnson, ETS, Pisa, 1996.
55. Aa.Vv., *I segni e la storia. Studi e testimonianze in onore di Giorgio Luti*, Le Lettere, Firenze, 1996.
56. Aa.Vv., *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, a cura di Mario Lavagetto, Laterza, Roma-Bari, 1996.
57. Aa.Vv., (P. Pellini, M. Polacco, P. Zanotti), *Strade ferrate. La tematica del treno e della ferrovia nei testi di Jules Verne, Gabriele D'Annunzio, Gabriel Garcia Márquez e parecchi altri scrittori*, Introduzione di Remo Ceserani, Nistri-Lischi, Pisa, 1995.
58. Aa.Vv., *Naufrazi*, a cura di L. Sanna Nowé, M. Viridis, Bulzoni, Roma, 1993.
59. Aa.Vv., *Lo straniero ovvero l'identità culturale a confronto*, a cura di M. Bettini, Laterza, Bari, 1992.
60. Aa.Vv., *Metamorfosi, Mostri, Labirinti*, a cura di Mario Domenichelli, G. Cerina, P. Tucci, M. Viridis, Bulzoni, Roma, 1991, 1992.
61. Aa.Vv., *Mitologie della ragione. Letterature e miti dal Romanticismo al Moderno*, a cura di Michele Cometa, Edizioni Studi Tesi, Pordenone, 1989.
62. Aa.Vv., *Figure del romanticismo*, a cura di M. Cottone, Marsilio, Venezia, 1987.
63. Aa.Vv., *Risalire il Nilo. Mito fiaba allegoria*, a cura di F. Masini, G. Schiavoni, Sellerio Editore, Palermo, 1983.
64. S. Antonielli, *Letteratura del disagio*, Edizioni di Comunità, Milano, 1984.
65. Erich Auerbach, *Filologia della Weltliteratur*, in: *San Francesco Dante Vico ed altri saggi di filologia romanza*, De Donato, Bari, 1970.
66. D'Arco Silvio Avalle, *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Il Saggiatore, Milano, 1990.
67. Gaston Bachelard, *Psicanalisi delle acque: purificazione, morte e rinascita (L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière)*, Corti, Paris, 1942), RAD, Como, 1987.
68. Gaston Bachelard, *La psicanalisi del fuoco*, in: *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi del fuoco*, Dedalo, Bari, 1973.
69. Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino, 1979.
70. Roland Barthes, *Michelet*, Guida, Napoli, 1989.

71. Roland Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in: Aa.Vv., *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano, 1969.
72. Jean Baudrillard, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, trad. it. di Gabriele Piana, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2006.
73. Zygmunt Bauman, *Modernità liquida (Liquid Modernity)*, Polity Press, Cambridge-UK, 2000), Laterza, Roma-Bari, 2002.
74. M. Belpoliti, *Settanta*, Einaudi Editore, Torino, 2001.
75. Walter Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in: *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, (Schriften, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1955), a cura di Renato Solmi, Einaudi, Torino, Giugno 1982, 310 pp.
76. Alfonso Berardinelli, Giulio Ferroni, Filippo La Porta, Massimo Onofri, *Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*, Donzelli Editore, Roma, 2006.
77. Alfonso Berardinelli, *L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno*, Einaudi, Torino, 1997.
78. Giorgio Bertone, *Lo sguardo escluso: l'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Interlinea, Novara, 2000.
79. Clotilde Bertoni, Massimo Fusillo, *Tematica romanzesca o topoi letterari di lunga durata?*, in: Aa.Vv., *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, Einaudi, Torino, 2003, vol. IV, pp. 31-58.
80. F. Bertoni, *Naso*, in: Aa.Vv., *Dizionario dei temi letterari*, a cura di Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pino Fasano, UTET, Torino, 2007, vol. II, pp. 1600-1602.
81. Giancarlo Bettin, *Per un repertorio dei temi e delle convenzioni del poema epico e cavalleresco: 1520-1580*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arte, Venezia, 2006, 2 Voll.
82. Maurizio Bettini, *La maschera, il doppio, il ritratto*, Laterza, Bari, 1991.
83. Enza Biagini, A. Brettoni, Paolo Orvieto, *Teorie critiche del Novecento*, Carocci, Roma, 2001.
84. Piero Boitani, *Sulle orme di Ulisse*, Il Mulino, Bologna, 2007.
85. Piero Boitani, *Parole alate. Voli nella poesia e nella storia da Omero all'11 settembre*, Mondadori, Milano, 2004.
86. Piero Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Il Mulino, Bologna, 1992.
87. Claude-Charles Brémond, *Il divenire dei temi. Al di qua e al di là di un racconto (Au deçà et au delà d'un conte. Le devenir des thèmes*, Gallimard, Paris, 1991), a cura di Daniele Giglioli, La Nuova Italia, Firenze, 1997.
88. Claude-Charles Brémond, *Logica del racconto (Logique du récit*, Seuil, Paris 1973), Bompiani, Milano, 1977.
89. Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* [1984], Einaudi, Torino, 1995.
90. Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica* [1976], Pratiche, Parma, 1985.
91. P. Brunel, *Dizionario dei temi letterari*, a cura di G. Gambetta, Bompiani, Milano, 1995.

92. Rosalba Campra, *Territori del fantastico*, Carocci, Roma, 2000.
93. F. Carmagnola, *La triste scienza. Il simbolico, l'immaginario, la crisi del reale*, Meltemi, Roma, 2002.
94. Alberto Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna, 2007.
95. Alberto Casadei, *La critica letteraria del Novecento*, Il Mulino, Bologna, 2001.
96. Remo Ceserani, *L'occhio della Medusa. Letteratura e fotografia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011.
97. Remo Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari, 1999.
98. Remo Ceserani, *Lo straniero*, Laterza, Roma-Bari, 1998.
99. Remo Ceserani, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna, 1996.
100. Remo Ceserani, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia. L'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Marietti, Genova, 1993; nuova edizione: Bollati Boringhieri, Torino, 2002.
101. Michele Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, a cura di R. Coglitore e F. Mazzara, Meltemi, Roma, 2004.
102. Michele Cometa, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Meltemi, Roma, 2004.
103. Michele Cometa, *Visioni della fine. Apocalissi, catastrofi, estinzioni*, Palermo, Duepunti edizioni, 2004.
104. Michele Cometa, *Duplicità del Classico. Il mito del tempio di Giove da Winckelmann a Leo von Klenze*, Medina, Palermo, 1993 (1996, 2 ed.).
105. Michele Cometa, *Il romanzo dell'Infinito. Mitologie, metafore e simboli dell'età di Goethe*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 1990.
106. Michele Cometa, *Gli dèi della lentezza. Metafore della “pazienza” nella letteratura tedesca*, Guerini & Associati, Milano, 1990.
107. Benedetto Croce, *Storia di temi e storia letteraria*, in: *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana* [1909], Laterza, Bari 1966, pp. 77-91 (poi riedita: a cura di M. Mancini, Bibliopolis, Napoli, 2003).
108. Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione*, Sandron, Milano-Palermo-Napoli, 1902.
109. Ilaria Crotti, *Mondo di carta. Immagini del libro nella letteratura italiana del Novecento*, Marsilio, Venezia, 2008.
110. Luciano Curreri, *Metamorfosi della seduzione. La donna, il corpo malato, la statua in D'Annunzio e dintorni*, ETS, Pisa, 2008.
111. Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino (Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Francke, Bern, 1947), a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze, 1992, 1997.
112. C. D'Angeli, G. Paduano, *Il comico*, Il Mulino, Bologna, 1998.
113. Giacomo Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Garzanti, Milano, 1991.
114. Galvano Della Volpe, *Critica dell'estetica romantica*, Samonà e Savelli, Roma, 1963.

115. Tiziana De Rogatis, *Mappe del tempo: Eugenio Montale e T. S. Eliot*, Pacini, Pisa, 2012.
116. V. De Tomasso, *Il tema della schiavitù nella letteratura cubana*, Bonacci, Roma, 1990.
117. Georges Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.
118. Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria e i fantasmi della storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006.
119. Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*, Il Saggiatore, Milano, 2004.
120. Matteo Di Gesù, *Una nazione di carta. Tradizione letteraria e identità italiana*, Carocci Editore, Roma, 2013.
121. Wilhelm Dilthey, *L'immaginazione del poeta. Materiali per una poetica*, in: W. Dilthey, *Estetica e poetica*, a cura di G. Matteucci, Angeli, Milano, 1992.
122. Mario Domenichelli, *Lo scribe e l'oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, Edizioni ETS, Pisa, 2011.
123. Mario Domenichelli, *I temi e la letteratura europea*, in: Aa. Vv., *Studi di letterature comparate in onore di Remo Ceserani*, 2 voll., a cura di Mario Domenichelli, Pino Fasano, Mario Lavagetto, N. Merola, Vecchiarelli, Manziana (Roma), 2003, Vol. 1, pp. 125-143.
124. Mario Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa 1513-1915*, Bulzoni, Roma, 2002, 671 pp.
125. Mario Domenichelli, *Il limite dell'ombra. Le figure della soglia nel teatro inglese fra Cinque e Seicento*, Angeli, Milano, 1994, 246 pp.
126. Raffaele Donnarumma, *Maschere della violenza. Teorie e pratiche dell'umorismo fra modernismo e avanguardia: Pirandello, Gadda, Palazzeschi*, in: Aa.Vv., *Modi di ridere. Forme spiritose e umoristiche della narrazione*, a cura di Emanuele Zinato, Pacini, Pisa, 2015, pp. 171-207 (Atti del colloquio malatestiano *Modi di ridere. Forme spiritose e umoristiche della narrazione*, Santarcangelo di Romagna, 28-29 maggio 2010).
127. Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2014.
128. Raffaele Donnarumma, *Schermi. Narrativa italiana di oggi e televisione*, Aracne Editrice, Roma, Marzo 2013.
129. Raffaele Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, Palumbo Editore, Palermo, 2010.
130. G. Duby, *Donne nello specchio del Medioevo*, Laterza, Roma-Bari, 1995.
131. Gilbert Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario: introduzione all'archetipologia generale*, Dedalo, Bari, 1972, 1973.
132. Thomas Stearns Eliot, *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica (The Sacred Wood, Methuen, London, 1920)*, Bompiani, Milano, Giugno 1995, 196 pp.
133. A. Farinelli, *La vita è un sogno*, Bocca, Torino, 1916.

134. Pino Fasano, *Letteratura e viaggio*, Laterza, Roma-Bari, 1999.
135. Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari, 2012.
136. E. Fiandra, *Desiderio e tradimento. L'adulterio nella narrativa dell'Ottocento europeo*, Carocci Editore, Roma, 2005.
137. Michel Foucault, *Il governo di sé e degli altri* [2008], Feltrinelli, Milano, 2009.
138. Michel Foucault, *Illuminismo e critica*, Donzelli, Roma, 1997.
139. Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogia e la storia*, in: M. Foucault, *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino, 1977.
140. Graziana Francone, *Prove d'autore. Genetica e tematiche strutturali nell'officina di Italo Svevo*, Prefazione di Mario Sechi, Mucchi, Modena, 2013.
141. Hugo Friedrich, *Epoche della lirica italiana*, Mursia, Milano, 1974.
142. Northrop Frye, *Favole d'identità*, Einaudi, Torino, 1973.
143. Northrop Frye, *Anatomia della critica. Quattro saggi (Anatomy of Criticism. Four Essays, Princeton University Press, Princeton, 1957)*, Einaudi, Torino, Marzo 1969, 484 pp.
144. Massimo Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Il Mulino, Bologna, 2006.
145. Massimo Fusillo, Clotilde Bertoni, *Tematica romanzesca o topoi letterari di lunga durata?* in: Aa.Vv., *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino, 2003, vol. IV (*Temi, luoghi, eroi*), pp. 31-58.
146. Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Firenze, 1998.
147. Hans George Gadamer, *Verità e metodo (Wahrheit und Methode, J.C.B. Mohr [Paul Siebeck], Tübingen, 1960)*, a cura di Gianni Vattimo, Introduzione di Giovanni Reale, Bompiani, Milano, 2004³.
148. Francesco Ghelli, *Viaggi nel regno dell'illogico. Letteratura e droga da De Quincey ai giorni nostri*, Liguori, Napoli, 2003.
149. Daniele Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata, 2011.
150. Daniele Giglioli, *All'ordine del giorno è il terrore*, Bompiani, Milano, 2007.
151. Daniele Giglioli, *Cospirazioni, trame. Atti della Scuola europea di studi comparati (Bertinoro, 26 agosto - 1 settembre 2001)*, a cura di S. Micali, Le Monnier, Firenze, 2003.
152. Daniele Giglioli, *Tema*, La Nuova Italia, Firenze, 2001.
153. Carlo Ginzburg, *Il Filo e le Tracce. Vero Falso Finto*, Feltrinelli, Milano, 2006.
154. Carlo Ginzburg, *Rapporti di Forza. Storia, Retorica, Prova*, Feltrinelli, Milano, 2000.
155. Carlo Ginzburg, *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, 1986.
156. Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino, 1976.
157. Sergio Givone, *Il mondo è diventato favola?* in: Alberto Casadei (a cura di), *Spazi e confini del romanzo. Narrative tra Novecento e Duemila*, Pendagrone, Bologna, 2002, pp. 129-136.

158. J.W. Goethe, *Divan occidentale-orientale*, a cura di G. Cusatelli, Einaudi, Torino, 1990.
159. L. Goldmann, *Il dio nascosto. Studio sulla visione tragica nei «Pensieri» di Pascal e nel teatro di Racine (Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les «Pensées» de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Gallimard, Paris, 1955), Laterza, Bari, 1971.
160. L. Goldmann, *Introduzione ai problemi di una sociologia del romanzo*, in: *Per una sociologia del romanzo*, Bompiani, Milano, 1967, pp. 11-32.
161. A. Graf, *Storia letteraria e comparazione*, a cura di E. Aiello, Archivio Guido Izzi, Roma, 1993.
162. A. Graf, *Il diavolo*, a cura di C. Perrone, Salerno, Roma, 1980.
163. A. J. Greimas, *Semantica strutturale*, Meltemi, Roma, 2000.
164. C. Guillén, *L'uno e il molteplice (Entre lo uno y lo diverso*, Editorial Crítica, Barcelona, 1985), Il Mulino, Bologna, 1992.
165. Friedrich Gundolf, *Caesar, storia della sua fama*, Treves, Milano-Roma, 1932.
166. Ph. Hamon: *Il tema e l'effetto del reale*, in: Aa.Vv., *Il tema nella letteratura*, Sellerio, Palermo, 2003.
167. R. P. Harrison, *Il dominio dei morti (The dominion of the dead*, Chicago University Press, Chicago, 2002), Fazi, Roma, 2004.
168. R. P. Harrison, *Foreste: l'ombra della civiltà (Forests: the shadow of civilization*, Chicago University Press, Chicago, 1992), Garzanti, Milano, 1992.
169. L. Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio* [1943], Einaudi, Torino, 1968.
170. Edmund Husserl, *Idee I (Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologische Philosophie, Erstes Band*, Niemeyer, Halle, 1913), a cura di V. Costa, Einaudi, Torino, 2002.
171. Edmund Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo (1893-1917) (Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Niemeyer, Halle, 1928), a cura di A. Marini, Angeli, Milano, 1992.
172. Wolfgang Iser, *La situazione attuale della teoria letteraria. I concetti chiave e l'immaginario*, in: Aa.Vv., *Teoria della ricezione*, a cura di Robert C. Holub, Einaudi, Torino, 1989.
173. Alessandro Iovinelli, *L'autore e il personaggio. L'opera metabiografica nella narrativa degli ultimi trent'anni*, Rubettino, Soveria Mannelli, 2004.
174. F. Jameson, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico* [1981], Garzanti, Milano, 1990.
175. Hans R. Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, Il Mulino, Bologna, 1987.
176. Hans R. Jauss, *Perché la storia della letteratura?* [1967], Guida, Napoli, 1969.
177. M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Leo S. Olschki, Firenze, 2005.
178. Károly Kerény, *Miti e misteri*, Introduzione di Furio Jesi, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.
179. Károly Kerény, *Materiali mitologici*, Introduzione di Furio Jesi, Einaudi, Torino, 1979.

180. E. Köhler, *Il romanzo e il caso. Da Stendhal a Camus*, Il Mulino, Bologna, 1990.
181. Julia Kristeva, *Stranieri a noi stessi*, Donzelli Editore, Roma, 2014.
182. Mario Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne. La bugia in letteratura*, Einaudi, Torino, 1992.
183. Jacques Le Goff, *L'immaginario medioevale*, Laterza, Roma-Bari, 2003.
184. G.E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, a cura di P. Chiarini, Laterza, Bari, 1956.
185. Claude Lévi-Strauss, *La struttura e la forma. Riflessioni su un'opera di Vladimir Ja. Propp*, [1960], in: Vladimir Jakovlevič Propp, *Morfologia della fiaba* [1928], a cura di Gian Luigi Bravo, Einaudi, Torino, 1966, 1988, 230 pp., pp. 163-199.
186. L. Lilli, *Voci dell'alfabeto*, Minimus Fax, Roma, 1995.
187. Jurij Michajlovič Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Marsilio, Venezia, 1985.
188. L. Lugnani, *Ella giammai m'amò*, Liguori, Napoli, 1999.
189. Romano Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Editori Laterza, Roma-Bari, Marzo 2007, 344 pp.
190. Romano Luperini, *Critica tematica e insegnamento della letteratura*, in: *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli, 2005.
191. Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli, 2005.
192. O. Mannoni, *La funzione dell'immaginario, letteratura e psicoanalisi (Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Seuil, Paris, 1969), Laterza, Roma-Bari, 1972.
193. Marco Marchi, *Immagine di Tozzi*, Le Lettere, Firenze, 2007.
194. Marco Marchi, *Scritture del profondo. Svevo e Tozzi*, Edizione del Comune di Siena, Siena, 2002.
195. Marco Marchi, *Luzi: la natura in città*, in: Marco Marchi, M. Luzi, F. Lorrain, J. Réda, M. Butor, R. Mariani, E. Holder, R. Carbone. *La città scritta*, Edizioni Polistampa, Firenze, 1998, pp. 9-12.
196. Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti*, Einaudi, Torino, 1980.
197. Charles Mauron, *Dalle metafore ossessive al mito personale. Introduzione alla psicocritica (Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, Corti, Paris, 1964), Il Saggiatore, Milano, 1966.
198. Giancarlo Mazzacurati, *Pensieri programmatici per uno studio del “romanzo sentimentale”* [1990], in: *Il fantasma di Yorick. Laurence Sterne e il romanzo sentimentale*, a cura di M. Palumbo, Introduzione di Mario Lavagetto, Liguori, Napoli, 2006.
199. Guido Mazzoni, *I destini generali*, Laterza, Bari, 2015.
200. Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna, 2011.
201. Guido Mazzoni, *Forma e solitudine*, Marcos y Marcos, Milano, 2002.
202. Simona Micali, *Ascesa e declino dell'Uomo di lusso. Il romanzo dell'intellettuale nella nuova Italia e i suoi modelli europei*, Le Monnier, Firenze, 2008.
203. Simona Micali, *Miti e riti del moderno*, Le Monnier, Firenze, 2002.
204. Simona Micali, *L'innamoramento*, Laterza, Bari, 2001.

205. Franco Moretti, *La letteratura vista da lontano*, Einaudi, Torino, 2005.
206. Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino, 1999.
207. Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino, 1994.
208. A. O'Leary, *Tragedia all'italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e memoria*, Angelica, Tissi, 2007.
209. Francesco Orlando, *Costanti tematiche, varianti estetiche e precedenti storici* [1996], Introduzione a: Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* [1930], Rizzoli, Milano, 2008.
210. Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino, 1993.
211. Francesco Orlando, *Dodici regole per la costruzione di un paradigma testuale*, in: F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1992.
212. Francesco Orlando, *Le costanti e le varianti*, Il Mulino, Bologna, 1983.
213. Paolo Orvieto, *Buoni e cattivi del Risorgimento. I romanzi di Garibaldi e Bresciani a confronto*, Salerno Editrice, Roma, 2011.
214. Paolo Orvieto, *Il mito di Faust. L'uomo, Dio, il diavolo*, Edizioni Salerno, Roma, 2006, 416 pp.
215. Paolo Orvieto, *Labirinti, castelli, giardini. Luoghi letterari di orrore e smarrimento*, Edizioni Salerno, Roma, Febbraio 2004, 444 pp.
216. Paolo Orvieto, *Misoginie. L'inferiorità della donna nel pensiero moderno*, Edizioni Salerno, Roma, 2002.
217. Paolo Orvieto, *Da Giuda a Manzoni. Personaggi inquietanti tra storia, religione e letteratura*, Edizioni Salerno, Roma, Luglio 2013, 201 pp.
218. Guido Paduano, *La lunga storia di Edipo re*, Einaudi, Torino, 1994.
219. Giuseppe Panella, *La polifonia assoluta. Poesia, romanzo, letteratura di viaggio nell'opera di Vittorio Vettori*, Edizioni della Regione Toscana, Firenze, 2014.
220. Giuseppe Panella, *Prove di Sublime. Letteratura e cinema in prospettiva estetica*, Clinamen, Firenze, 2013.
221. Giuseppe Panella, *Ipotesi di complotto. Paranoia e delirio narrativo nella letteratura americana del Novecento* (in collaborazione con Riccardo Gramantieri), Solfanelli, Chieti, 2012.
222. Giuseppe Panella, *Il mantello dell'eretico. La pratica dell'eresia come modello culturale*, CFR Edizioni (Quaderno 1), Piateda (Sondrio), 2011.
223. Giuseppe Panella, *Il Sublime e la prosa. Nove proposte di analisi letteraria*, Clinamen, Firenze, 2005.
224. Giuseppe Panella, *Garantire il colpevole. Logica dell'errore giudiziario*, Postfazione a Massimo Sestili, *L'errore giudiziario. L'affaire Dreyfus, Zola e la stampa italiana*, Mobydick, Faenza, 2004, pp. 240-251.
225. Giuseppe Panella e F.-Walter Lupi, *Del Sublime*, DismisuraTesti, Frosinone, 1992.
226. E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1975.

227. D. Paolin, *Una tragedia negata. Il racconto degli anni di piombo nella narrativa italiana*, Il Maestrato, Nuoro, 2008.
228. Alejandro Patat, *Patria e psiche. Saggio su Ippolito Nievo*, Quodlibet, Macerata, 2009.
229. Alejandro Patat, *Un destino sudamericano. La letteratura italiana in Argentina: 1910-1970*, Guerra Edizioni, Perugia, 2005.
230. Walter Pedullà, *Giacomo Debenedetti, interprete dell'invisibile*, Marsilio, Venezia, 2015, 282 pp.
231. Pierluigi Pellini, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze, 2003, 2004.
232. Pierluigi Pellini, *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Edizioni Dell'Arco, Milano, 2002.
233. Pierluigi Pellini, *Generi, ideologie, dettagli. Sul «Capolavoro sconosciuto» di Balzac*, Manni, Lecce, 1999.
234. Elena Porciani, *Le voci del testo. Identità letteraria e differenza culturale*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2008.
235. Georges Poulet, *La coscienza critica*, Marietti, Genova, 1991.
236. Georges Poulet, *Le metamorfosi del cerchio* [1961], Rizzoli, Milano, 1971.
237. Giovanni Pozzi, *Temi, τόποι, stereotipi*, in: Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, Einaudi, Torino, 1984, Vol. 3.1.
238. Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* [1930], Introduzione di Francesco Orlando, Sansoni, Firenze, 1996; poi Rizzoli, Milano, 2008.
239. Mario Praz, *Archetipi* [1971], in: M. Praz, *Fiori freschi*, Garzanti, Milano, 1982².
240. Vladimir Jakovlevič Propp, *Morfologia della fiaba* [1928], con un intervento di Claude Lévi-Strauss, a cura di Gian Luigi Bravo, Einaudi, Torino, 1966, 1988, 230 pp.
241. Amedeo Quondam, *La forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Il Mulino, Bologna, 2010.
242. Amedeo Quondam, *Tutti i colori del nero. Moda e cultura nell'Italia del Cinquecento*, Angelo Colla Editore, Costabissara (Venezia), 2007.
243. Amedeo Quondam, *Cavallo e cavaliere*, Donzelli Editore, Roma, 2003.
244. Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso*, a cura di F. Mazzoni, Sansoni, Firenze, 1975.
245. Pio Rajna, *Le origini dell'epopea francese*, Sansoni, Firenze, 1984.
246. Felice Rappazzo, *Elio Pagliarani, «La Ballata di Rudi»*. Distribuzione tematica e costruzione epica, in: *Eredità e conflitto*. Fortini, Gadda, Pagliarani, Vittorini, Fortini, Quodlibet, Macerata, 2007, pp. 113-131.
247. Sh. Rimmon-Kenan, *Che cosa è un tema?*, in: Aa.Vv., *Il tema nella letteratura*, a cura di G. Puglisi, Sellerio, Palermo, 2003.
248. Alain Robbe-Grillet, *Il nouveau roman* [1963], Sugar, Milano, 1965.
249. Jean Rousset, *La letteratura dell'età barocca in Francia. Circe e il pavone*, Il Mulino, Bologna, 1985.

250. Roberto Russi, *Letteratura e musica*, Carocci Editore, Roma, 2005.
251. Edward Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente* [1978], Feltrinelli, Milano, 2001.
252. M. Santagata, *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Il Mulino, Bologna, 1999.
253. Jean-Paul Sartre, *L'immaginario (L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination)*, Gallimard, Paris 1940; edizione rivista e corretta, Gallimard, Paris, 1986), a cura e con un'introduzione di R. Kirchmayr, Einaudi, Torino, 2007.
254. Jean-Paul Sartre, *L'immaginazione*, Bompiani, Milano, 2004.
255. R. Scholes, R. Kellogg, *La natura della narrativa* [1966], Il Mulino, Bologna, 1970.
256. Antonio Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Bompiani, Milano, 2006.
257. Cesare Segre, *Opera Critica*, I “Meridiani” Mondadori, Milano, 2014.
258. Cesare Segre, *Dai metodi ai testi: varianti, personaggi, narrazioni*, Aragno, Torino, 2008.
259. Cesare Segre, *Tempo di bilanci: la fine del Novecento*, Einaudi, Torino, 2005.
260. Cesare Segre, *Intrecci di voci: la polifonia nella letteratura del Novecento*, Einaudi, Torino, 1991.
261. Cesare Segre, *Fuori del mondo: i modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Einaudi, Torino, 1990.
262. Cesare Segre, *Tema/motivo*, in: *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1985, 1999 (405 pp.), Cap. 7, pp. 331-359.
263. Cesare Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino, 1984.
264. Cesare Segre, *Tema/Motivo*, in: Aa.Vv., *Enciclopedia*, Einaudi, Torino, 1981, Vol. 14, pp. 3-23.
265. Cesare Segre, *Semiotica filologica: testo e modelli culturali*, Einaudi, Torino, 1979.
266. Cesare Segre, *Semiotica, Storia e Cultura*, Liviana, Padova, 1977.
267. Cesare Segre, *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Einaudi, Torino, 1974-76.
268. Cesare Segre, *I metodi attuali della critica in Italia*, in collaborazione con Maria Corti, Eri, Torino, 1970.
269. Cesare Segre, *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, Einaudi, Torino, 1969; con una nuova introduzione, Einaudi, Torino, 2008.
270. Fulvio Senardi, *Gli specchi di Narciso. Aspetti della narrativa italiana di fine millennio*, Vecchiarelli Editore, Roma, 2002.
271. Walter Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana*, Einaudi, Torino, 1980.
272. Walter Siti, *Il realismo dell'avanguardia*, Einaudi, Torino, 1973.
273. Werner Sollors, *Alchimie d'America. Identità etnica e cultura nazionale*, Editori Riuniti, Roma, 1990.

274. A. Spila, *Cappello, copricapo*, in: Aa.Vv., *Dizionario dei temi letterari*, a cura di Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pino Fasano, UTET, Torino, 2007, Vol. I, pp. 366-370.
275. Leo Spitzer, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea (Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word «Stimmung»*, Preface by René Wellek, The Johns Hopkins Press, Baltimore, 1963), Il Mulino, Bologna 1967 (nuova edizione con introduzione di C. Bologna, Il Mulino, Bologna, 2006).
276. Leo Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica* [1948], a cura di A. Schiaffini, Laterza, Bari, 1966.
277. Jean Starobinskij, *Ritratto dell'artista da saltimbanco* [1970, 1983], a cura di C. Bologna, Boringhieri, Torino, 1984.
278. Jean Starobinskij, *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal Freud*, [1961], Einaudi, Torino, 1975.
279. B. Stein, *L'immaginario, strutture psicoanalitiche (L'enfant imaginaire*, Denoël, Paris, 1971), Feltrinelli, Milano, 1972.
280. T. Tanner, *L'adulterio nel romanzo: contratto e trasgressione* [1979], Marietti, Genova, 1990.
281. Enrico Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Einaudi, Torino, 2009.
282. S. Thompson, *La fiaba nella tradizione popolare* [1932, 1946], Il Saggiatore, Milano, 1967, 1994.
283. Carlo Tirinanzi De Medici, *Il vero e il convenzionale*, UTET, Torino, 2012, 213 pp.
284. Boris Tomaševskij, *Teoria della letteratura* [1928], Feltrinelli, Milano, 1978.
285. Boris Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio* [1928], in: Aa.Vv., *I formalisti russi* [1965], a cura di Tzvetan Todorov, Einaudi, Torino, 1968, pp. 307-350.
286. Ch. Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Rubettino, Soveria Mannelli, 2007.
287. Marco Vacchetti, *Storie dell'arte. La narrazione nelle immagini*, Rizzoli, Milano, 2000.
288. J.P. Vernant, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Il Mulino, Bologna, 2013.
289. A.N. Veselovskij, *La poetica degli intrecci* [1940], in: Aa.Vv., *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, a cura di D'arco Silvio Avalle, Einaudi, Torino, 1980, 1982.
290. A.N. Veselovskij, *La fanciulla perseguitata*, a cura di Silvio d'Arco Avalle, Bompiani, Milano, 1977.
291. Alessandro Viti, *Tema*, Guida, Napoli, Dicembre 2011, 205 pp.
292. Aby Warburg, *Memnosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke e M. Ghelardi, Einaudi, Torino, 2002.
293. H. Weinrich, *Memoria letteraria e critica tematica*, in: Aa.Vv., *Le immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria*, a cura di U. M. Olivieri, Bollati Boringhieri, Torino, 2003, pp. 73-80.

294. H. Weinrich, *Lete: arte e critica dell'oblio* (*Lethe: Kunst und Kritik des Vergessens*, Beck, München, 1997), Il Mulino, Bologna, 1999.
295. René Wellek, Austin Warren, *Teoria della letteratura* [1949], Il Mulino, Bologna, 1965.
296. Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino, 2009.
297. Jean-Jacques Wunenburger, *L'immaginario* [2003], Il Nuovo Melangolo, Genova, 2008.
298. Jean-Jacques Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino, 1999.
299. Sergio Zatti, *Il Furioso fra epos e romanzo*, Pacini Fazzi, Lucca, 1990.

I.2. Articoli e interviste (cartacei/digitali)

1. Aa.Vv., *L'eroe e l'ostacolo. Forme dell'avventura nella narrativa occidentale*, a cura di Gianluigi Rossini e Sergio Zatti, in: “Between”, vol. 1, n. 1, Maggio 2011, sito web: <http://www.between-journal.it>.
2. Aa.Vv., *Un genere senza qualità. Il racconto italiano nell'età della short story*, a cura di Sergio Zatti e A. Stara, fascicolo monografico di “Moderna”, XII, n. 2, 2010.
3. Aa.Vv. (Remo Ceserani et al.), *Sulla rotta dell'enciclopedista*, in: “Belfagor”, LXIV, n. 3, 2009.
4. Aa.Vv., *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, a cura di Raffaele Donnarumma, Gilda Policastro e G. Taviani, in: “Allegoria”, n. 57, Gennaio-Giugno 2008.
5. Aa.Vv., *La critica tematica oggi*, a cura di Romano Luperini, in: “Allegoria”, XX, n. 58, 2008, pp. 7-109.
6. Aa.Vv., *Il Petrarchismo in Inghilterra e in Scozia*, a cura di Mario Domenichelli e Donatella Pallotti, in: “In forma di parole”: *Petrarca in Europa* 1/2, n. 3, Tomo 2, 2004.
7. Aa.Vv., *Esilio come certezza*, a cura di A. Ciccarelli e P. Giordano, in: “Italiana”, VII, Lafayette, Indiana, 1998.
8. Emanuela Annaloro, *Problemi di critica tematica*, in: “Allegoria”, XVIII, n. 52-53, 2006, pp. 171-183.
9. Gian Mario Anselmi, *Eroismo laico e magnanimo del saggio: “Una declinazione dell'eroico tra Dante e Alfieri”*, in: “Moderna”, n. 2, 2011, pp. 13-26.
10. G. Armellini, *Letteratura “alla griglia”: una ricetta difficile*, in: “I Quaderni della Ricerca”, n. 6, Loescher Editore, Torino, 2013, pp. 65-74.
11. Alfonso Berardinelli, *Italian Style nel futuro di tutti*, in: “Diario”, n. 7, Aprile 1989.
12. Clotilde Bertoni, *Rischi e risorse dello studio dei temi: percorsi possibili*, in: “Allegoria”, XX, n. 58, 2008, pp. 9-24.
13. Guido Bonsaver, *La carne, la morte, il chewing gum nella narrativa di Baricco*, in: “Nuova Prosa”, n. 28, 2000, pp. 121-130.
14. Martha Canfield, *La scrittura femminile nella poesia ispanoamericana*, in: “L'Ulisse”, 2006, vol. 1, pp. 90-113.

15. Remo Ceserani, *Il punto sulla critica tematica*, in: “Allegoria”, XX, n. 58, 2008, pp. 25-33.
16. Remo Ceserani, *Ancora sulla critica tematica*, in: “Filologia Antica e Moderna”, n. 33-35, 2007-2008, pp. 159-184.
17. Michele Cometa, *Le metamorfosi del Tragico. Steiner e Dostoevskij*, in: “Discipline filosofiche”, n. 1, 1997, pp. 89-107.
18. Michele Cometa, *Friedrich Schlegel e la letteratura popolare*, in: “La ricerca folklorica”, n. 33, 1996, pp. 73-78.
19. Michele Cometa, *Idealismo, romanticismo e nuova mitologia*, in: “Cultura e scuola”, n. 152, 1990, pp. 213-224.
20. Andrea Cortellessa, *La rivincita dell'inatteso*, in: “Specchio+”, Novembre 2008.
21. Benedetto Croce, *Ancora del libro del Venturi*, in: “Napoli nobilissima”, IX, n. 11, Novembre 1900, pp. 13-14.
22. Benedetto Croce, *Una questione di criterio nella storia artistica* (polemica Labanca-Venturi), in: “Napoli nobilissima”, VIII, n. 11, Novembre 1899, pp. 161-163.
23. Luciano Curreri, *“Démolitions” e ferrovia. Su alcune deprecazioni del moderno tra Francia e Italia nella poesia del secondo Ottocento*, in: “Franco-Italica”, n.s., III, n. 5, 1994.
24. Tiziana De Rogatis, *L'identità femminile nell'immaginario e nella letteratura dell'immediata contemporaneità*, in: *Lady Macbeth e noi. Potere, corpo e desiderio*, in: “Between”, III, n. 5, Maggio 2013, pp. 1-20.
25. Enzo Di Mauro, *Passioni, colpi di scena, tradimenti. Oggi la critica è come un romanzo*, in: “Corriere della Sera”, 8 gennaio 2006.
26. Mario Domenichelli, *“Il gioco delle perle di vetro”: la purezza del mondo delle idee e la difesa della 'cultura'. Le élites intellettuali europee nell'epoca della massificazione tra le due guerre*, in: “Moderna”, n. 1-2, 2012, pp. 33-50.
27. Mario Domenichelli, *Lo scriba, il mondo, la storia. Considerazioni in margine a «L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale» di Romano Luperini*, in: “Intersezioni”, XXVIII, n. 1, 2008, pp. 135-146.
28. Mario Domenichelli, *L'immaginario reticolare: memoria personale, memoria culturale e temologia*, in: “Allegoria”, XX, n. 58, 2008, pp. 34-48.
29. Mario Domenichelli, *Edward Said, Antonio Gramsci: razionalità occidentale, egemonia culturale, orientalismo, imperialismo, materialismo e critica*, in: “Moderna”, n. 1, 2008, pp. 61-86.
30. Mario Domenichelli, *Pinocchio, Lucignolo e l'asino di compare Alfio*, in: “Moderna”, VII, n. 2, 2005 (2007), pp. 109-124.
31. Mario Domenichelli, *Et Verbum caro factum est. Prospettive del neostoricismo americano*, in: Aa.Vv., *Pathos formeln, retorica del gesto e rappresentazione. Ripensando Aby Warburg* (a cura di M. L. Meneghetti), in: “Moderna”, VI, n. 2, 2004, pp. 89-107.
32. Mario Domenichelli, *‘Ho posto fede in utopie lontane’: estetica, etica, economia politica in Ezra Pound*, in: “L'asino di B.”, III, n. 3, Luglio 1999, pp. 81-118.

33. Raffaele Donnarumma, “*Storie vere*”: narrazioni e realismi dopo il postmoderno, in: “Narrativa”, n. 31/32, 2010.
34. Raffaele Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in: “Allegoria”, n. 57, Gennaio-Giugno 2008.
35. Fabrizio Feraco, *Gli amori delle palme nella tradizione letteraria greca e latina*, in: “Filologia Antica e Moderna”, n. 36, 2009, pp. 5-37.
36. Northrop Frye, *La critica come educazione*, in: “Allegoria”, XX, n. 58, 2008, pp. 111-125.
37. Nadia Fusini, *Le metamorfosi di Moby Dick*, in: “La Repubblica”, 6 maggio 2009, p. 49.
38. Angela Gerace, *Il doppio nei racconti di Buzzati*, in: “Filologia Antica e Moderna”, n. 27, 2004, pp. 147-180.
39. Francesco Ghelli, *Nell'impero dei consumi. Scrittori europei in viaggio negli Stati Uniti 1930-1986*, in: “Allegoria”, XX, n. 58, 2008, pp. 143-171.
40. Daniele Giglioli, *Archetipo e sopravvivenza. Due modelli per lo studio dell'immaginario*, in: “Allegoria”, XX, n. 58, 2008, pp. 49-60.
41. Monica Jansen, *New Italian Epic*, in: *Laboratory NIE: Mutations in Progress*, in: “Journal of Romance Studies”, vol. 10, n. 1, 2010.
42. Matteo Lefèvre, *Tema e motivo nella critica letteraria*, in: “Allegoria”, XV, n. 45, Settembre-Dicembre 2003, pp. 5-22 (ri-pubblicato da Luisa-Bianchi sul web “Report” il 7 agosto 2015 col titolo: *Per un profilo storico della critica tematica*).
43. Luca Lenzini, *Ritornare. Guido e gli altri*, in: “Moderna”, n. 2, 2000, pp. 59-70.
44. Harry Levin, *Tematica e critica*, in: “Strumenti critici”, III, n. 9, 1969.
45. Romano Luperini, *Verga e il Risorgimento*, in: “Moderna”, n. 2, 2011, pp. 177-184.
46. Romano Luperini, *Immaginario e critica tematica: un dibattito*, in: “Allegoria”, XX, n. 58, 2008, pp. 7-8.
47. Romano Luperini, *Insegnare la letteratura oggi*, in: “Allegoria”, XX, n. 58, 2008, pp. 255-263.
48. Romano Luperini, *Dalla critica tematica all'insegnamento tematico della letteratura: appunti per un bilancio*, in: “Allegoria”, XV, n. 44, 2003, pp. 114-122.
49. Romano Luperini, *Critica tematica e insegnamento della letteratura*, in: “Allegoria”, XV, n. 44, Maggio-Agosto 2003.
50. Romano Luperini, *A proposito della religiosità di Tozzi. L'uomo di fuoco, tre donne e un crocefisso*, in: “Moderna”, n. 2, 2002, pp. 113-23.
51. Marco Marchi, *Il patema e il sorriso. Luzi e Dante*, in: “La Rassegna della Letteratura Italiana”, vol. a. 115, serie IX, n. 1, Gennaio-Giugno 2011, pp. 36-49.
52. Marco Marchi, *Luzi poeta del mondo*, in: “Quaderni del Centro Studi Mario Luzi”, vol. IX, 2008, pp. 5-10.
53. Marco Marchi, *Quelli delle bestie (Tozzi e Viani)*, in: “Il Gallo Silvestre”, n. 6-7, 1994, pp. 132-137.
54. Marco Marchi, *Tozzi e un fiore del male*, in: “Il Gallo Silvestre”, n. 5, 1993, pp. 67-71.

55. Marco Marchi, *Parola e discorso nella poesia di Sinisgalli*, in: “Inventario”, XX, n. 5-6, Dicembre 1982, pp. 164-168.
56. Marco Marchi, *Il mare della soggettività. Significato di due figure retoriche manieriste e altre ipotesi sulla poesia di Bellezza*, in: “Paragone Letteratura”, n. 322, Dicembre 1976, pp. 134-147.
57. Sandro Maxia, *Le parole estreme. La rappresentazione della fine nel "Giorno del giudizio" di Salvatore Satta*, in: “Moderna”, n. 2, 2005, pp. 171-183.
58. Alessandra Nucifora, *Prefazione a “La critica come educazione”*, in: “Allegoria”, XX, n. 58, 2008, pp. 126-142.
59. Giuseppe Panella, *Sergio Solmi, la poesia, la fantascienza. Note di riflessione estetica*, in: “Quasar”, n. 2, 2014, pp. 153-169.
60. Giuseppe Panella, *Il male come forma della soggettività estetica. Georges Bataille e la letteratura*, in: “Fermenti”, XLIII, n. 241, 2014, pp. 84-112.
61. Giuseppe Panella, *Beckett e la messa a morte della narrazione: Parole e immagini dopo il silenzio*, in: “Papel”, vol. 2, Edizioni Zem, Vallecrosia (Imperia), 2013, pp. 120-125.
62. Giuseppe Panella, *Maupassant. La fascinazione dell'Altrove*, in: “IF – Insolito e Fantastico” (fascicolo dedicato a “Ottocento fantastico”), V, n. 13, 2013, pp. 29-38.
63. Giuseppe Panella, *Morte di uno scrittore di notturni. Scrittura e ricerca letteraria in Antonio Tabucchi*, in: “Narrazioni”, II, n. 3, I semestre 2013, pp. 9-11.
64. Giuseppe Panella, *Un'estetica del ricordo letterario. Sentimento della letteratura e salti mortali in Raffaele La Capria*, in: “Riscontri”, XXXV, n. 3-4, Luglio-Dicembre 2013, pp. 9-37.
65. Giuseppe Panella, *Dalle parole alle immagini*, in: “Il piede e l'orma” (fascicolo monografico su *Differenza / differenze*), III, n. 6, Luglio-Dicembre 2012, pp. 189-220.
66. Giuseppe Panella, *Carlino e Lucilio. Nievo, Mazzini e l'Unità d'Italia*, in: “Riscontri” (fascicolo dedicato a *Sulla via del Risorgimento. Studi per il 150° anniversario dell'Unità d'Italia*, a cura di Francesco D'Episcopo e Mario Gabriele Giordano), XXXIII, nn. 3-4, Luglio-Dicembre 2011, pp. 115-134.
67. Giuseppe Panella, *Poesia toscana dopo il Novecento. Luzi e dintorni*, in: “Poesia meridiana”, n. 1, 2009, pp. 184-191.
68. Giuseppe Panella, *André Malraux lettore di Conrad. Il viaggio, il sublime, la morte*, in: “Parénklisis”, n. 4, 2006, pp. 127-144.
69. Giuseppe Panella, *Pasolini: la poesia, il corpo e la pratica del cinema*, in: “Notes magico” (numero dedicato a Pier Paolo Pasolini), n. 4, 2004, pp. 65-85.
70. Giuseppe Panella, *L'identità impossibile. Tra Montaigne e Pirandello: il prisma storico di Leonardo Sciascia*, in: “Quaderni Leonardo Sciascia” (fascicolo dedicato a *Da un paese indicibile*, a cura di Roberto Cincotta), n. 4, 1999, pp. 41-74.
71. Giuseppe Panella, *Le immagini delle parole. Superficie e vertigine della parola poetica nella cultura francese tra Otto e Novecento*, in: “La collina” (fascicolo monografico dedicato a “La parola & l'Immagine”), IX-XI, n. 19/23, Luglio 1992/Dicembre 1994, pp. 98-114.

72. Giuseppe Panella, *Donne: Maria, Lolita, Ada nella scrittura di Vladimir Nabokov*, in: “Molloy. Trimestrale letterario”, III, n. 12, Luglio-Settembre 1991, p. 5.
73. Giuseppe Panella, *Visioni dell’Orrore. Sade Potocki Kleist*, in: “Nuovo Romanticismo”, n. 5, Dicembre 1987, pp. 67-100.
74. Pierluigi Pellini, *Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie*, in: “Allegoria”, XX, n. 58, Palermo, 2008, pp. 61-83.
75. Pierluigi Pellini, *L’altro che è in noi*, in: “L’Indice”, n. 7-8, 2007, p. 6 (recensione a Daniele Giglioli, *All’ordine del giorno è il terrore*, Bompiani, Milano, 2007).
76. Elena Porciani, *Sulla svolta ermeneutica dello studio letterario dei temi*, in: “Ermeneutica letteraria”, VIII, 2012, pp. 165-175.
77. Elena Porciani, *Dai balli alle feste da sballo. Materiali per la costruzione di una rete tematica*, in: “Testo & Senso”, n. 13, 2012, sito web: www.testoesenso.it.
78. Elena Porciani, *Il rock, la morte e il diavolo nel romanzo della popstar*, in: “Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Ottonevcentesca”, n. 2-3, 2011, sito web: <http://www.progettoblio.com/files/D.pdf>.
79. Antonio Prete, *Spaesamento e atonia nella prosa breve di Tozzi*, in: “Moderna”, n. 2, 2002, pp. 125-28.
80. Maria Vittoria Pugliese, *Suntuose prigionie e rifugi fortificati: il castello nel romanzo dell’Ottocento e del Novecento*, in: “Moderna”, n. 1, 2007, pp. 133-144.
81. Felice Rappazzo, *Temi letterari e pensieri del sogno. Da Frye a Freud*, in: “Allegoria”, XX, n. 58, 2008, pp. 84-97.
82. Laura Lucia Rossi, *Tema di Alessandro Viti* (Guida, Napoli, 2011), in: “Enthymema”, VII, 2012, p. 240, sito web: <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>.
83. C. Sclarandis, *Percorsi tematici e storia letteraria: un incontro necessario*, in: “Allegoria”, XVIII, n. 53, 2006, pp. 203-209.
84. Attilio Scuderi, *Studi italiani, scienze umane, memoria, identità*, in: “Allegoria”, XX, n. 58, 2008, pp. 173-187.
85. Antonio Scurati, *Lo spettacolo della realtà*, in: “Specchio+”, Novembre 2008.
86. Werner Sollors, *La critica tematica oggi*, in: “L’asino d’oro”, V, n. 9, 1994 (1995), pp. 156-181.
87. G. Tabacco, *Le parole per dirlo. Memorie, ritratto e romanzo della lotta armata in Italia* (1979-2003), in: “Contemporanea”, n. 4, 2006, pp. 27-54.
88. Paolo Tortonese, Recensione al libro di Georges Poulet, *La coscienza critica* (Marietti, Genova, 1991), in: “L’indice”, n. 4, 1992, p. 19.
89. Alessandro Viti, *Sul ruolo della follia nella poesia di Campana*, in: “Moderna”, n. 1, 2013, pp. 49-60.
90. Alessandro Viti, *Per una tematologia ermeneutica. Sul dizionario dei temi letterari*, in: “Allegoria”, n. 58, 2008, pp. 98-109.
91. Sergio Zatti, *Sulla critica tematica: appunti, riflessioni, esempi*, in: “Allegoria”, XVIII, n. 52-53, Gennaio-Agosto 2006, pp. 5-22.
92. Emanuele Zinato, *Alberto Casadei. Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, in: “Allegoria”, n. 57, 2008, p. 223.

93. Emanuele Zinato, *Il lavoro non è (solo) un tema letterario: la letteratura come antropologia economica*, in: “Moderna”, n. 1, 2008, pp. 115-131.

Seconda Parte CRISI DELLA CRITICA

II.1. Libri

1. Aa.Vv., *Critica/Crisi. Una questione degli studi culturali*, a cura di D. Mariscalco e V. Mignano, Quodlibet, Macerata, 2014.
2. Aa.Vv., *Il testo letterario. Istruzioni per l’uso*, a cura di Mario Lavagetto, Editori Laterza, Roma-Bari, Marzo 2004, 314 pp.
3. Aa.Vv., *La critica dopo la crisi*, a cura di Margherita Ganeri e Nicola Merola, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli (CZ), 2002 (Atti del Convegno di Arcavacata, 11-13 novembre 1999).
4. Carla Benedetti, *Il tradimento dei critici*, Bollati-Boringhieri Editore, Torino, Giugno 2002, 229 pp.
5. Alfonso Berardinelli, *Il critico senza mestiere. Scritti sulla letteratura oggi*, Il Saggiatore, Milano, 1983.
6. Antoine Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune* [1998], trad. it. di Monica Guerra, Einaudi, Torino, 2000.
7. Andrea Cortellessa, *Intellettuali, Anni Zero*, in: A. Cortellessa et al., *Dove siamo? Nuove posizioni della critica*, :duepunti, Palermo, 2011, pp. 15-40.
8. Costanzo Di Girolamo, Alfonso Berardinelli, Franco Brioschi, *La ragione critica. Prospettive nello studio della letteratura*, Einaudi, Torino, 1986, 140 pp.
9. Giorgio Ficara, *Lettere non italiane. Considerazioni su una letteratura interrotta*, Bompiani, Milano, 2016.
10. Guido Guglielmi, *Critica del nonostante. Perché è ancora necessaria la critica letteraria*, a cura di Valerio Cuccaroni, Prefazione di Niva Lorenzini, Pendragon, Bologna, 2016.
11. Mario Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino, Giugno 2005, 96 pp.
12. Romano Luperini, *Tramonto e resistenza della critica*, Quodlibet Studio, Macerata, Ottobre 2013, 249 pp.
13. Romano Luperini, *La critica come dialogo* (Cap. 14, pp. 185-197), in: R. Luperini, *L’autocoscienza del moderno*, Liguori Editore, Napoli, Maggio 2006, 233 pp.
14. Romano Luperini, *Precettistica minima per convivere con la “crisi della critica” e provare a uscirne* (Cap. III, pp. 23-31), *Lettera a Ceserani. “Crisi della critica” e formazione di una generazione* (Cap. IV, pp. 33-42), in: R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Alfredo Guida Editore, Napoli, Aprile 2005, 129 pp.

15. Romano Luperini, *La situazione attuale: la critica in crisi* (Cap. IV, pp. 55-67), in: R. Luperini, *Breviario di critica*, Alfredo Guida Editore, Napoli, Giugno 2002, 133 pp.
16. Romano Luperini, *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Liguori Editore, Napoli, Ottobre 1999, 220 pp.
17. Romano Luperini, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialista*, Laterza, Roma-Bari, 1999.
18. Giorgio Manacorda, *Apologia del critico militante*, Castelvechi, Roma, 2006.
19. Cesare Segre, *Critica e critici*, Einaudi, Torino, Giugno 2012, 238 pp.
20. Cesare Segre, *Ritorno alla critica*, Einaudi, Torino, Marzo 2001, 278 pp.
21. Cesare Segre, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?* Einaudi, Torino, Settembre 1993, 317 pp.
22. Gayatri Chakravorty Spivak, *Morte di una disciplina* [2003], Introduzione e cura di Vita Fortunati, Note di Rita Monticelli, trad. it. di Lucia Gunella, Meltemi, Roma, 2003.
23. George Steiner, *Vere presenze* [Real Presences, 1989], trad. it. Claude Béguin, Garzanti, Milano, Marzo 1992, 227 pp.
24. René Wellek, *La crisi della letteratura comparata*, in: René Wellek, *Concetti di critica* [1963], Boni, Bologna, 1972.

II.2. Articoli e interviste (cartacei/digitali)

1. Aa.Vv., *La critica letteraria oggi. Cinque domande sulla critica*, Intervista a 15 critici letterari, a cura di Gilda Policastro ed Emanuele Zinato, in: “Allegoria”, XXIV, Gennaio-Dicembre 2012, n. 65-66, pp. 9-99.
2. Aa.Vv., *Dove sta andando la critica letteraria*, a cura di Ilaria Crotti, in: “Ermeneutica letteraria”, IV, Pisa-Roma, Ottobre 2008, pp. 161-192.
3. Aa.Vv., *Gli anni della crisi: teoria letteraria e prassi critica in Europa tra Novecento e inizio del terzo millennio*, a cura di Mario Domenichelli, in: “Moderna”, VII, n. 1, 2005.
4. Aa.Vv. (Franco Brioschi, Luca Lenzini, Niva Lorenzini, Romano Luperini), *La crisi della critica letteraria*, in: “Moderna”, II, n. 1, 2000.
5. Andrea Amoroso, *Roland Barthes. Il testo come macchina 'perversa'*, in: “Filologia Antica e Moderna”, n. 29, 2005, pp. 199-225.
6. Angela Borghesi, *Il compito della critica. Quattro libri degli anni sessanta*, in: “Moderna”, n. 2, 2007, pp. 13-40.
7. Michele Cometa, *L'attore e lo scrittore. Due malati d'Occidente*, in: “Il Mediterraneo”, 16 maggio 1997.
8. Michele Cometa, *Ricco abbecedario per critici poco ossequenti*, in: “Giornale di Sicilia”, 5 giugno 1982.
9. Franco Cordelli, *La palude degli scrittori*, in: “La lettura” (“Corriere della Sera”), 25 maggio 2014, pp. 10-11.

10. Andrea Cortellessa, *Commemorazione provvisoria del critico letterario*, in: “Le parole e le cose”, 27 febbraio 2017.
11. Luciano Curreri, *Il fascino della differenza nell'identità (in crisi) dello scrittore, del critico, dell'intellettuale. Bazlen, Debenedetti, Benjamin nella narrativa italiana: 1983-(2001)-2004*, in: “Cahiers d'études italiennes. Novecento... e dintorni”, ELLUG, Grenoble, n. 7, 2008, pp. 159-169.
12. Ilenia De Bernardis, *Note sulla critica in genere: a proposito di un Convegno internazionale* (Atti del convegno internazionale di studi “Dentro/Fuori Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica”, St. Catharine's College a Cambridge, settembre 2005, a cura di Maria Serena Sapegno e Alessia Ronchetti, Longo Editore, Ravenna, 2007), in: “Moderna”, n. 2, 2007, pp. 203-211.
13. Paolo Di Stefano, *Baricco e gli attacchi dei gesuiti “La critica ha perso la sua missione”*, in: “Corriere della Sera”, 19 aprile 2010, p. 28.
14. Mario Domenichelli, *Del gioco delle perle di vetro, della storia, della cronaca della crisi*, in: “Moderna”, VI, n. 1, 2005 ma 2006, pp. 109-113.
15. Goffredo Fofi, *La critica è morta. Gli autori invece, no*, in: “Il Messaggero”, 22 febbraio 2001.
16. Guido Guglielmi, *Crisi della critica, crisi della letteratura*, in: “Bollettino '900” (Electronic Newsletter of '900 Italian Literature), n. 1-2, 2000, Sito web: <http://www.boll900.it>.
17. Niva Lorenzini, *La crisi della critica*, in: “Moderna”, n. 1, 2000, pp. 149-152.
18. Romano Luperini, *La teoria letteraria marxista e materialista negli anni della sua crisi*, in: “Moderna”, n. 1, 2008, pp. 135-140.
19. Romano Luperini, *La critica come dialogo: un bilancio*, in: “Moderna”, n. 1, 2001, pp. 13-22.
20. Romano Luperini, *Il punto sul dibattito*, in: “Moderna”, n. 1, 2000, pp. 153-156.
21. Simona Micali - Paolo Zanotti, *Repertorio bibliografico ragionato sulla Crisi della critica (1993-2005)*, in: “Moderna”, VII, n. 1, 2005, pp. 115-140.
22. Marco Montanari, *Baricco e la crisi della repubblica delle lettere in Italia, “Progetto Babele”*, 2006, nel sito web: <http://www.progettobabele.it/rubriche/showrac.php?ID=2727>.
23. Giuseppe Panella, *Romolo Runcini. Critica letteraria ed evoluzione della società contemporanea*, in: “IF – Insolito e fantastico”, n. 11, 2012, pp. 112-114.
24. Giuseppe Panella, *Non scoraggiate la critica. Alfonso Berardinelli e la cultura letteraria italiana*, in: “Narrazioni”, I, n. 1, Febbraio-Maggio 2012, pp. 12-17.
25. Giovanna Taviani, *Ancora sulla crisi della critica: ritorno a Debenedetti?*, in: “Allegoria”, XIII, n. 38, 2001, pp. 141-46.
26. Alberto Zava, *Dove sta andando la critica letteraria. Itinerari, riflessioni e proposte* (Seminario, Venezia, 2 marzo 2007), in: “Ermeneutica Letteraria”, vol. III, 2007, pp. 9-11 (Handle: <http://hdl.handle.net/10278/24444> [7-11-2017]).
27. Emanuele Zinato, *Senza mestiere, fuori testo: la critica dalla “crisi” alla “responsabilità”*, in: “Moderna”, VII, n. 1, 2005, pp. 23-42.

NOTIZIE SUGLI AUTORI

(In ordine alfabetico del cognome)

Mario Domenichelli

Prof. emerito di letterature comparate e teoria della letteratura dell'Università di Firenze, ha insegnato anche a Urbino, Bologna, Cagliari, Pisa, Middlebury College, Mogadiscio. È stato coordinatore generale del “Réseau europeo di letterature comparate” (RELC), e Presidente di “Compalit”.

Ha pubblicato libri su Wyatt e il petrarchismo inglese (1975), Conrad (1978), William Golding (1979), sull'antiutopia (1981), su Malcolm Lowry (1983), sul teatro inglese (*Il limite dell'ombra. Le figure della soglia nel teatro inglese tra Cinque e Seicento*, 1995), sulla cultura aristocratica in Europa (*Cavaliere e gentiluomo*, 2002), sui temi letterari (con Remo Ceserani e Pino Fasano, *Dizionario dei temi*, 3 voll., 2007); sulle rappresentazioni della storia nella letteratura europea (*Lo scriba e l'oblio*, 2011). Ha curato e tradotto Conrad, Galsworthy, Swift e Pope, Dickens, Kipling, Shakespeare.

Marco Marchi

Critico letterario, è stato docente di Letteratura italiana moderna e contemporanea presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Firenze.

Ha curato per «I Meridiani» di Mondadori le *Opere* di Federigo Tozzi (1987).

Tra i suoi libri, in massima parte editi da Le Lettere: *Vita scritta di Federigo Tozzi e Vita scritta di Italo Svevo* (1997 e 1998), *Invito alla lettura di Mario Luzi* (Mursia, 1998), *D'Annunzio a Firenze e altri studi* (2000), *Novecento* (2004), *Immagine di Tozzi* (2007), *Altro Novecento* (2009), *In breve* (Cesati, 2010), *Stagioni di Tozzi* (Fondazione Monte dei Paschi di Siena-Le Lettere, 2010), *Per Luzi* (2012), *Per Palazzeschi* (2013), *Per Pasolini* (2014), *Ut pictura poesis. Artisti e scrittori a confronto* (Cesati, 2016).

Ha curato importanti edizioni (oltre a quelle tozziane, quelle di Palazzeschi negli «Oscar» di Mondadori: *Il Codice di Perelà* e *Interrogatorio della Contessa Maria*, 2001 e 2005), antologie, cataloghi e libri d'arte.

Autore di «drammaturgie critiche», ha scritto testi scenici per Piera degli Esposti, Marco Baliani, David Riondino e Iaia Forte.

Ha firmato il documentario *In Toscana. Un viaggio in versi con Mario Luzi* (Regione Toscana, 2014).

Domenico Muscò

Nato nel 1963 a Strongoli (Crotone); dal 1983 vive a Siena e poi, nel 1995, si è trasferito a Chiusdino (SI). Nel 1990 si è laureato in “Filosofia morale” col prof. Eugenio Lecaldano presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Siena con la tesi “Il ruolo delle regole morali nell'utilitarismo di John Stuart Mill ed Henry Sidgwick” (110/110 con lode).

Durante gli anni universitari, a metà degli anni Ottanta del 1900, comincia a occuparsi di editoria fondando (con altri colleghi studenti) il foglio di poesia e la rivista di letteratura “**la collina**”, di cui è stato direttore editoriale (Siena, 1984-1994) e poi il Mensile di informazione culturale “**Suggerimenti**” (Siena, 1995-1996). Nel 1990, insieme ai redattori della Rivista “**la collina**”, ha fondato l'Associazione Culturale “**la collina**”, di cui è Presidente. Ha fondato il Premio di narrativa breve “Formiche Rosse” e diretto le prime due edizioni del 1997 e 1998. È stato coordinatore di redazione della Rivista web “**la collina. Suggerimenti di informazione culturale**” (Siena, 2003-2008). Ha collaborato con la Rivista bimestrale di politica e cultura “**Il Grandevetro**” (Santa Croce sull'Arno-Pisa, 1989-1998). Attualmente collabora con la Rivista di letteratura “**Arenaria**” (www.quadernidiarenaria.it, Bagheria-Palermo, 1994-...) e cura la Rivista multidisciplinare web “**Alterità**” (Siena, Maggio 2015-...).

La sua attività editoriale ha riguardato anche la cura di volumi collettivi (autori vari) cartacei e digitali, sia di carattere letterario-artistico che ambientale-naturalistico: *Federico García Lorca: Todo un ombre* (“la collina”, Siena, 1991); *La pittura tra poesia e narrativa* (“la collina”, Siena, 1992); *Scrittura e pacifismo* (Nuova Immagine Editrice, Siena, 1993); *La collina. Storia di una passione* (“la collina”, Siena, 1994); *Il sogno della “collina”. Editoriali, percorsi, interventi critici, recensioni 1984-1995* (“la collina”, Siena, 1995); *Formiche Rosse 1997* (“la collina”, Siena, 1997); *Formiche Rosse 1998* (“la collina”, Siena, 1998); *Organizzazione di eventi d'arte, comunicazione non profit e strumenti informativi* (Cesvot, Firenze, 2001); *La gestione dell'archivio nelle organizzazioni non profit* (Cesvot, Firenze, 2002); *Cultura della nonviolenza* (Cesvot, Firenze, 2004); *La cultura dell'acqua. Guida alla conoscenza della risorsa idrica* (Arci, Siena, 2004); *Operatore per la didattica museale* (Cesvot, Firenze, 2005); *La biodiversità nel sottobosco della Val di Merse. Guida alla conoscenza delle piante erbacee e delle specie fungine* (Arci, Siena, 2006, sito web: www.sienanatura.net); *Per un futuro senza rifiuti. Guida alla conoscenza della risorsa rifiuto* (Comune di Asciano-SI, 2006, siti web: www.comune.asciano.siena.it e www.sienanatura.net); *Società ecologica e cittadinanza ambientale* (Cesvot, Firenze, 2006); *La narrazione come arte della conoscenza* (“la collina”, Siena, 2007); *Il fiume dei ragazzi. Un percorso sull'ambiente fluviale* (“la collina”, Siena, 2007); *Bioarchitettura per tutti. L'accessibilità dell'abitare naturale* (“la collina”, Siena, 2008, sito web: www.sienanatura.net); *L'ecomuseo tra valori del territorio e patrimonio ambientale* (Cesvot, Firenze, 2008); *Reti ecologiche. Le vie della biodiversità* (“la collina”, Siena, 2009); *Le Mappe di Comunità della Biodiversità in Val di Merse. Il racconto di un viaggio con la natura* (“la collina”, Siena, 2009); *L'informazione plurale. Suggerimenti di informazione culturale* (“la collina”, Siena, 2012); *Territori della Parola 2014* (“la collina”, Siena, 2014); *Territori della Parola 2015* (“la collina”, Siena, 2015); *Atti del secondo Incontro pubblico Territori della Parola* (“la collina”, Siena, Febbraio 2016, sito web: www.sienanatura.net); *Indici delle Annate della Rivista “la collina”: 1984-1994* (“la collina”, Siena, Maggio 2017, sito web: www.sienanatura.net).

Ha pubblicato due libri: *Scrivere a Siena. Itinerari critici di arte, filosofia, letteratura ed oltre* (Nuova Immagine Editrice, Siena, 2005) e *Sentieri*

dell'apprendimento. *L'ambiente fra educazione e formazione* (Associazione Culturale “la collina”, Siena, 2011). Inoltre, ha scritto l'Introduzione al libro di racconti di Lorella Rotondi, *Strapensieri, ovvero “Della ricerca dell'intero”* (Collettivo R, Firenze, 2001).

Ha tradotto alcune poesie di François Villon, Blaise Cendrars, Philippe Jaccottet, Juan Ramón Jiménez, una silloge di aforismi di Joan Fuster e articoli di saggistica letteraria e filosofica di Oscar Wilde, William K. Frankena e J. O. Urmson (traduzioni raccolte e pubblicate nel libro *Scrivere a Siena*, sopra citato).

Parallelamente al lavoro editoriale ha svolto attività di promozione e organizzazione di incontri pubblici nel settore culturale e ambientale; nonché si è occupato di filosofia e letteratura, argomenti sui quali ha scritto saggi, articoli e recensioni su varie riviste e giornali italiani (1985-2017).

Paolo Orvieto

Già professore ordinario di Storia della critica, Letteratura italiana e Letterature comparate all'Università di Firenze, ha al suo attivo più di duecento titoli. Si è occupato per lungo tempo del Rinascimento fiorentino e della poesia del Quattrocento (*Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Salerno Editrice, Roma, 1978), pubblicando con commento *Il Canzoniere* di Lorenzo de' Medici (Mondadori, Milano, 1984), le *Opere minori* di Luigi Pulci (Mursia, 1986), la *Sylva in scabiam* e *Tutte le poesie* di Poliziano (Salerno Editrice, Roma, 1989 e 2017) e, per il centenario della morte, *Tutte le opere* di Lorenzo de' Medici (Salerno Editrice, Roma, 1992). Di Poliziano e di Pulci ha anche scritto due vaste monografie (Salerno Editrice, Roma, 2009 e 2017).

Ha insegnato in molte università (Capetown, Los Angeles, Oxford, Dublino, Londra, Bucarest, ecc.), e ha curato per molti anni una sua rubrica culturale nel «Corriere del Ticino». Per quanto riguarda la critica e le teorie letterarie, ha pubblicato vari saggi (*Teorie letterarie e metodologie critiche*, La Nuova Italia, Firenze, 1981; *D'Annunzio o Croce. La critica in Italia dal 1900 al 1915*, Salerno Editrice, Roma, 1988; *Tra Jung e Freud. Psicoanalisi, letteratura e fantasia*, Le Lettere, Firenze, 1991; *Teorie critiche del '900*, Carocci, Roma, 2001; la cura del vol. XI, *Storia della critica*, nella *Letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Salerno Editrice, Roma, 2003, ecc.). Alcuni dei suoi saggi sono dedicati ad aspetti di letteratura comparata, su temi che riguardano la cultura e non solo la letteratura europee (*Misoginie. L'inferiorità della donna nel pensiero moderno*, con ricca antologia di testi, Salerno Editrice, Roma, 2002; *Labirinti, castelli, giardini. Luoghi letterari di orrore e di smarrimento*, Salerno Editrice, Roma, 2004; *Il mito di Faust. L'uomo, Dio, il diavolo*, Salerno Editrice, Roma, 2004; *Da Giuda a Manzoni. Personaggi inquietanti tra storia, religione e letteratura*, Salerno Editrice, Roma, 2013; *La vera storia di Giuda*, Sui, 2016). Altri saggi e edizioni sono dedicati alla letteratura dell'800 e del primo '900 (*Buoni e cattivi del Risorgimento. I romanzi di Garibaldi e Bresciani a confronto*, Salerno Editrice, Roma, 2011; *La resistenza all'unità: Gesuiti e reazionari*, del 2012; *Ottocento inquieto e misterioso. Romanzi popolari e altri scritti*

dimenticati della letteratura italiana, Carocci, Roma, 2012; *L'ideologia nazionale nei romanzi di Garibaldi*, del 2013; la monografia *De Sanctis*, del 2015.

Inoltre ha curato con ampia Introduzione: Theophile Gautier, *Viaggio pittoresco in Algeria* (Salerno Editrice, Roma, 2001) e *L'amante del cardinale, Claudia Particella* (Salerno Editrice, Roma, 2009), romanzo d'appendice di Benito Mussolini. Non trascurando neppure aspetti e protagonisti della letteratura (e non solo della letteratura) contemporanea (Elio Vittorini in: *Un'Idea del Novecento*, del 1984; *Il romanzo erotico trasgressivo tra le due guerre*, del 1996; *Bestie e donne nella poesia del Novecento*, 2001; *L'Italia tra mito e realtà nell'Ottocento e nel primo Novecento*, 2002; Vittorini e *l'accostamento fotografico*, 2005; Marguerite Yourcenar, *il mito, Elettra e Teseo*, 2004; Antonio Tabucchi: *gli anni del giallo e del suo oscuramento; Il primo corso di Bigongiari al Magistero di Firenze*, del 2016, ecc.).

Giuseppe Panella

Nato a Benevento nel 1955 ed è stato allievo della Scuola Normale Superiore di Pisa dove attualmente insegna.

Nel 2008 è stato ospite della New York University di Stony Brook per una serie di lezioni sulla poesia contemporanea e sulla letteratura italiana del Novecento.

Si è occupato di filosofia politica e storia del pensiero politico (su questi temi ha pubblicato un'edizione degli scritti di Robert Michels, *Socialismo e fascismo (1925-1934)*, Giuffrè, Milano, 1991) e di teoria e storia dell'estetica (ha curato la *Lettera sugli spettacoli* di Jean Jacques Rousseau per Aesthetica Edizioni di Palermo, *Il paradosso sull'attore* di Denis Diderot per La Vita Felice di Milano e il saggio “Elogio della lentezza. Etica ed estetica in Paul Valéry”, in Aa.Vv. *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, a cura di M. T. Giaveri, Aesthetica Preprints 23, Palermo, 1989).

Più recentemente, ha pubblicato *Émile Zola, scrittore sperimentale. Per la ricostruzione di una poetica della modernità*, Solfanelli, Chieti, 2008; *Pier Paolo Pasolini. Il cinema come forma della letteratura*, Clinamen, Firenze, 2009; *Il sosia, il doppio, il replicante. Teoria e analisi critica di una figura letteraria*, Elara Edizioni, Bologna, 2009; la traduzione di Jules Verne, *Un dramma in Livonia*, AltriMedia, Matera, 2008 con una postfazione di Giuseppe Panella; l'edizione di Joseph Addison, *I piaceri dell'immaginazione*, Clinamen, Firenze, 2009; la traduzione di Oscar Wilde, *La ballata del carcere di Reading*, con un saggio introduttivo di Giuseppe Panella, Bonaccorso Editore, Verona, 2009; *Jean Jacques Rousseau e la società dello spettacolo*, Pagnini, Firenze, 2010; *Il mantello dell'eretico. La pratica dell'eresia come modello culturale*, CFR Edizioni (Quaderno 1), Piateda (Sondrio), 2011; *Ipotesi di complotto. Paranoia e delirio narrativo nella letteratura americana del Novecento* (in collaborazione con Riccardo Gramantieri), Solfanelli, Chieti, 2012; *Il secolo che verrà. Epistemologia, letteratura, etica in Gilles Deleuze* (in collaborazione con Silverio Zanobetti), Clinamen, Firenze, 2012; *Storia del Sublime. Dallo Pseudo-Longino alle poetiche della Modernità*, Clinamen, Firenze, 2012; *La scrittura memorabile. Leonardo Sciascia e la letteratura come forma di vita*, Delta 3 Edizioni, Grottaminarda (AV), 2012 (libro vincitore del Premio “De Sanctis –

L'Inedito” per la critica letteraria); “Alberto Arbasino e la “vita bassa”. Indagine sull'Italia degli Ottanta in cinque mosse”, in “Cahiers d'études italiennes” – *Les années quatre-vingt et le cas italien*, 14, 2012, pp. 183-199; *Prove di Sublime. Letteratura e cinema in prospettiva estetica*, Clinamen, Firenze, 2013; *The Poetry of Alfredo De Palchi. An Interview and Three Essays* (translated from the Italian by James Alden), Chelsea Editions, New York, 2013, *La vocazione sospesa. Curzio Malaparte autore teatrale e regista cinematografico*, Fermenti Editore, Roma, 2013; *Introduzione al pensiero di Vittorio Vettori. Civiltà filosofica, poetica “etrusca” e culto di Dante*, Edizioni Polistampa, Firenze, 2014; *Le immagini delle parole. La scrittura alla prova della sua rappresentazione*, Clinamen, Firenze, 2014; *La polifonia assoluta. Poesia, romanzo, letteratura di viaggio nell'opera di Vittorio Vettori*, Edizioni della Regione Toscana, Firenze, 2014; *L'estetica dello choc. La scrittura di Curzio Malaparte tra esperimenti narrativi e poesia*, Clinamen, Firenze, 2014; *Tutte le ore feriscono, l'ultima uccide. Georges Bataille: l'estetica dell'eccesso*, Clinamen, Firenze, 2014; *Diario dell'altra vita. Lo sguardo della felicità e la prospettiva della filosofia*, Clinamen, Firenze, 2015 e la curatela dell'edizione (con traduzione del testo e introduzione) di Pierre Drieu La Rochelle, *Non si può più attendere*, Clinamen, Firenze, 2015; *Ritualità e mitologia. Pierre Klossowski tra verità del simulacro e realtà del mito*, Aracne, Roma, 2015.

Alejandro Patat

Ricercatore di Letteratura Italiana (L-Fil-Let/10) presso l'Università per Stranieri di Siena. Si occupa, da una parte, di letteratura italiana del Sette/Ottocento; in questa direzione ha pubblicato diversi saggi su riviste della sua disciplina e, in particolare, il libro *Patria e psiche. Saggio su Ippolito Nievo* (Quodlibet, 2009). D'altra parte, si è specializzato sul rapporto tra lingua e cultura italiana e lingue e culture latinoamericane.

Frutto dei diversi anni di studio in questo campo sono vari volumi, tra cui *L'italiano in Argentina* (Guerra, 2004), *Un destino sudamericano. La letteratura italiana in Argentina: 1910-1970* (Guerra, 2005) e *Vida nueva. La lingua e la cultura italiana in America Latina* (Quodlibet, 2012).

Oltre che in Italia, ha tenuto corsi in Austria, Argentina, Brasile, Danimarca, Germania, Messico, Serbia, Spagna, Svizzera, Tunisia e Uruguay. Dal 2012 è a carico del corso di Letteratura Italiana presso l'Universidad de Buenos Aires, in qualità di “visiting professor”.

Dal 1998 è collaboratore permanente del quotidiano internazionale in lingua spagnola «La Nación», sul quale pubblica recensioni, note, interviste e traduzioni di letteratura italiana. Ha tradotto in spagnolo la poesia di Montale e ha pubblicato la traduzione integrale in spagnolo, con commento critico, delle *Operette morali* di Leopardi.

Nell'ambito della gestione educativa, ha diretto la Dante Alighieri di Buenos Aires (1997-2001) ed è stato coordinatore del Progetto “Lingua Italiana per l'America Latina” della Società Dante Alighieri di Roma (2002-2003).

Nel 2012 ha ricevuto dal Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano il titolo di “Cavaliere della Repubblica Italiana” in merito alla diffusione della lingua e della cultura italiana in America Latina.

Rosella Pristerà

Nata a Taranto nel 1966, si trasferisce a Siena nel 1984 per frequentare l'Università, laureandosi presso la Facoltà di Scienze Economiche e Bancarie. Nel 1993 parte per trascorrere un anno all'estero, e nel 1994 si stabilisce a Radicondoli, in provincia di Siena, dove risiede tuttora.

Sin da giovane si interessa alla letteratura ed in particolare alla poesia; nonostante la formazione scientifica, questo legame con le discipline umanistiche è sempre stato presente. Negli anni universitari ha avuto il suo primo contatto con la realtà letteraria grazie alla collaborazione con la Rivista letteraria “la collina” di Siena, partecipando come redattrice e curando la sezione dedicata alla poesia. Nella stessa rivista e in altre ha pubblicato alcune poesie.

Con l'avvento di Internet ha iniziato a partecipare a blog letterari e ha pubblicato due racconti, *Storia di un Cane Nudo del Messico raccontata da lui stesso* e *Giacomino Tamburello*, su un sito specializzato. Ha tenuto per alcuni anni un suo blog dedicato alla cultura e letteratura brasiliana, sul quale ha pubblicato varie traduzioni di poeti ed autori brasiliani.

Ha utilizzato la sua passione per la scrittura all'interno del suo lavoro più prettamente economico, dedicandosi alla creazione di testi per siti web, focalizzati in particolare sulla promozione dei piccoli territori e sull'utilizzo del testo e della sua organizzazione per massimizzare l'usabilità e la comprensione da parte dell'utente.

Nel 2006 ha ideato e creato degli incontri mensili sulla lettura e sulla scrittura, chiamati “Piccoli Incontri Letterari”, che si svolgono regolarmente nelle strutture del Comune di Radicondoli (SI), e sono una delle attività culturali più longeve e riconosciute del territorio. In occasione del decennale dall'inizio di questa attività, ha avuto il sostegno dell'Amministrazione Comunale per la realizzazione di un libro che raccolga la vasta produzione letteraria dei vari partecipanti.



CATALOGO EDITORIALE DELL'ASSOCIAZIONE CULTURALE “LA COLLINA”

Siena, Novembre 2017

Premessa di Domenico Muscò

Il progetto editoriale dell'Associazione Culturale “la collina” nasce dalla passione per la *creatività della Parola* e dall'amore per la promozione di percorsi comuni della *Scrittura*.

L'attività editoriale de “la collina”, nel corso del tempo, si è articolata in due direzioni: la prima riguarda le *pubblicazioni periodiche* (riviste cartacee e web), mentre la seconda direzione è incentrata sui *libri plurali*.

I due *percorsi* hanno sempre osservato lo stesso orizzonte: la *Cultura multi/inter-disciplinare* senza pregiudizi di parte, ossia l'Associazione “la collina” ha messo al centro il *Valore del Parola* nella sua essenza ancestrale.

Dunque, il *sentiero culturale*, tracciato prima con la Rivista letteraria e poi con l'Associazione “la collina”, ha il suo comune denominatore nel *valore solidale della Parola*, che nel nostro esercizio associativo assume il nome di: *Editoria sociale*.

Siena, 12 maggio 2015

I. LIBRI e POSTER (1991-2017) (in ordine temporale decrescente)

1. AA.VV., *Le identità della Parola critica. La critica letteraria tra crisi e prospettive possibili* (Atti della Conferenza pubblica, Siena, 5 aprile 2017), a cura di Domenico Muscò, Associazione Culturale “la collina”, Siena, Novembre 2017, 1° Edizione digitale, 164 pp., E-Book sul sito web “www.sienanatura.net”.
2. AA.VV., *Indici delle annate della Rivista “la collina”: 1984-1994*, (Siena, Novembre 1984-Dicembre 1994), a cura di Domenico Muscò, Associazione Culturale “la collina”, Chiusdino (SI), Maggio 2017, 11 pp., 1° edizione digitale. E-Book sul sito web “www.sienanatura.net”.

3. AA.VV. (G. Ferro, S. Bruni, M. R. Marchetti, M. L. Canfield), Atti del 2° Incontro pubblico *Territori della Parola. Percorsi di Scrittura* (Siena, 24 ottobre 2015), a cura di Domenico Muscò, Associazione Culturale “la collina”, Chiusdino (SI), Febbraio 2016, 72 pp., con all'interno 10 figure; 1° Edizione digitale. E-Book sul sito web “www.sienanatura.net”.
4. AA.VV. (N. Bassi, F. Berni, L. Bursi, G. Colucci, A. Fanetti, M. Feri, G. Ferro, I. Fidone, J.M. Morato Flores, S. Schiavo), *Territori della Parola. Percorsi di Scrittura 2015*, a cura di Domenico Muscò, Associazione Culturale “la collina”, Chiusdino (SI), Ottobre 2015, 64 pp.
5. AA.VV. (N. Bassi, F. Berni, G. Bonetto, A. Brazzini, L. Bursi, M. Carapelli, G. Colucci, A. Fanetti, M. Feri, M. Granchi, S. Losi, M.A. Soletti), *Territori della Parola. Percorsi di Scrittura 2014*, a cura di Domenico Muscò, Associazione Culturale “la collina”, Chiusdino (SI), Novembre 2014, 64 pp.
6. AA.VV. (Luca Giglioni, Domenico Muscò, Annamaria R. Pellegrini, Piergiacomo Petrioli, Leonardo Scelfo, Leandro Tassoni), *L'informazione plurale. Suggerimenti di informazione culturale*, a cura di Domenico Muscò, Associazione Culturale “la collina”, Chiusdino (SI), Novembre 2012, 240 pp.; con un inserto fuori-testo a colori di 4 pp.
7. Domenico Muscò, *Sentieri dell'apprendimento. L'ambiente fra educazione e formazione*, Prefazione di Gaetano Chiappini, Associazione Culturale “la collina”, Chiusdino (SI), Aprile 2011, 272 pp.; con all'interno 145 foto e 1 grafico.
8. AA.VV. (José Enrique Alvarez, Domenico Muscò, Arianna Papini, Rita Petti, Riccardo Testa), *Le Mappe di Comunità della Biodiversità in Val di Merse. Il racconto di un viaggio con la natura*, a cura di Domenico Muscò, Associazione Culturale “la collina”, Siena, Agosto 2009, 192 pp.; con all'interno foto di argomento naturalistico e con 2 allegati: AA.VV., *Le Mappe di Comunità della Biodiversità in Val di Merse* (8 immagini: 4 MdC Adulti + 4 MdC Ragazzi), a cura di Domenico Muscò, Siena, Agosto 2009.
9. Rita Petti, poster *Genius Loci* (formato originale: 72x41 cm; tecnica: acquarello e acrilico su carta cotone), a cura di Domenico Muscò, Associazione Culturale “la collina”, Siena, Agosto 2009.
10. AA.VV. (Sandra Becucci, Marino Centini, Alberto Chiti Batelli, Leonardo Lombardi), *Reti ecologiche. Le vie della biodiversità*, a cura di Domenico Muscò, Associazione Culturale “la collina”, Siena, Marzo 2009, 79 pp.
11. AA.VV. (R. Bechi, M. Betti, S. Conti, P. Corsi, D. Langella, D. Muscò, F.M. Rossi, S. Vannoni), *Bioarchitettura per tutti. L'accessibilità dell'abitare naturale* (Atti della conferenza omonima, Siena, 15 febbraio 2008), a cura di Domenico Muscò, Associazione Culturale “la collina”, Siena, Giugno 2008, 22 pp., 1° Edizione digitale.
12. AA.VV., *Relazione finale Ecologia fluviale “H2.....Oro!!”*, a cura dei Ragazzi della Classe 3°A del Liceo Biologico, ITAS Monna Agnese, Associazione Culturale “la collina”, Siena, Dicembre 2007, 20 pp., 1° Edizione digitale. E-Book sul sito web “www.sienanatura.net”.

13. AA.VV. (Pietro Cataldi, Alex R. Falzon, Antonio Prete, Mario Specchio, Lucia Strappini, Leandro Tassoni), *La narrazione come arte della conoscenza*, a cura di Domenico Muscò, Associazione Culturale “**la collina**”, Siena, Luglio 2007, 64 pp.
14. AA.VV. (Silvana Gentilini, Riccardo Giamello, Maria Rita Marchetti, Giacomo Querci), *Il fiume dei ragazzi. Un percorso sull'ambiente fluviale*, a cura di Domenico Muscò, Associazione Culturale “**la collina**”, Siena, Luglio 2007, 160 pp.; con un allegato: AA.VV., *Mappa per la sentieristica fluviale della Provincia di Siena*, a cura di Domenico Muscò, Siena, Luglio 2007.
15. AA.VV. (S. Bardini, R. Bardotti, I. Cangioli, M. Ciofi, E. Corbetta, F. Croci, R. Di Lallo, A. Giannasi, L. Guerri, S. Nuzzo, M. Petri, V. Roselli, R. Venturini, E. Zoi), *Formiche Rosse 1998* (Testi dei vincitori del Premio di Narrativa per racconti brevi), a cura di Domenico Muscò, Associazione Culturale “**la collina**”, Siena, Novembre 1998, 63 pp.; con all'interno 4 disegni.
16. AA.VV. (M. Anniballo, R. Bardotti, M. Bianchi, D. Bonelli, I. Cangioli, F.M. De Collibus, M. De Gregorio, L. Guerri, N. Serao), *Formiche Rosse 1997* (Testi dei vincitori del Premio di Narrativa per racconti brevi), a cura di Domenico Muscò, Associazione Culturale “**la collina**”, Siena, Novembre 1997, 67 pp.
17. AA.VV. (V. Casini, G. Chiappini, G. De Santi, E. Diciotti, A.R. Falzon, G. Ferro, C. Fini, E. Galasso, M. Lenti, A. Lolini, D. Marcheschi, M.M. Megrez, D. Muscò, A. Pellegrini, P.G. Petrioli, L. Tassoni, C. Zeni), *Il sogno della “collina”. Editoriali, percorsi, interventi critici, recensioni 1984-1995*, a cura di Domenico Muscò, Introduzione di Gaetano Chiappini, Associazione Culturale “**la collina**”, Siena, Novembre 1995, 110 pp.; con all'interno un inserto fuori-testo contenente 14 figure (le copertine della serie completa dei fascicoli della rivista di letteratura “**la collina**”).
18. AA.VV. (Gaetano Chiappini, Gualtiero De Santi, Domenico Muscò), *La collina. Storia di una passione* (Indici 1984-1994), con testimonianze di Gualtiero De Santi e Gaetano Chiappini, a cura di Domenico Muscò, Associazione Culturale “**la collina**”, Siena, Maggio 1994, 36 pp.; con all'interno 3 foto del gruppo di redazione della rivista di letteratura “la collina”.
19. AA.VV. (Martha L. Canfield, Alex R. Falzon, Mario Specchio), *La pittura tra poesia e narrativa* (Atti del Primo ciclo di conferenze “Tre venerdì letterari”, 23, 30 novembre, 7 dicembre 1990), a cura di Domenico Muscò, Associazione Culturale “**la collina**”, Siena, Settembre 1992, 87 pp.; con all'interno 11 figure.
20. AA.VV. (Roberto Barzanti, Gaetano Chiappini, Oreste Macrì), *Federico García Lorca. Todo un hombre* (Atti della conferenza omonima, 21 maggio 1990), a cura di Domenico Muscò, Associazione Culturale “**la collina**”, Siena, Marzo 1991, 118 pp.; con all'interno 11 disegni.

II. RIVISTE (1984-2017) (in ordine temporale decrescente)

I. Rivista Multi-Disciplinare “Alterità” (www.sienanatura.net)

eMagazine online, a-periodico, Anno I, N. 1, Siena, Maggio 2015 – (...).

II. Rivista web “la collina”. Suggestimenti di informazione culturale” (www.geocities.com/collinaweb)

Prima serie (mensile): aprile-dicembre 2003.

Seconda serie (bimestrale): gennaio-giugno 2004.

Terza serie (aperiodica): luglio 2004-febbraio 2008.

Anni I-VI, nn. 1-25, Siena, Aprile 2003-Febbraio 2008.

III. Quindicinale di cultura “Suggestimenti”, Siena, 1996 (Seconda Serie).

Pagina “Speciale Associazioni” nel giornale “Il Cittadino di Siena e Provincia”,

Anno I, nn. 1-7, Siena, mercoledì 10 aprile 1996-mercoledì 24 luglio 1996.

IV. “Mensile di... Suggestimenti”. Foglio di informazione culturale, Siena, 1995-1996 (Prima Serie).

Pieghevole a 4 ante. Anni I-II, n. 5 fascicoli, Novembre 1995-Marzo 1996.

V. Rivista di Letteratura “la collina”, Siena, 1986-1994 (Seconda-Terza Serie).

1. AA.VV., *Del tradurre*, Anno III, n. 7, Siena, Dicembre 1986, 24 pp.

2. AA.VV., *Poesia & Poeti* (con sezioni tematiche su: “Poesie”, “Traduzioni”, “Narrativa”, “Recensioni”), Anno IV, n. 8, Siena, Giugno 1987, 26 pp.

3. AA.VV., *La scrittura e il suo soggetto* (con sezioni tematiche su: “Poesie”, “Traduzioni”, “Narrativa”, “Recensioni”), Anni IV-V, n. 9-10, Siena, Dicembre 1987/Giugno 1988, 56 pp.

4. AA.VV., *Musica & Poesia* (con sezioni tematiche su: “La scrittura e il suo soggetto”, “Cinema e letteratura”, “Poesie”, “Traduzioni”, “Narrativa”, “Recensioni”), Anni V-VI, n. 11-13, Siena, Dicembre 1988/Dicembre 1989, 116 pp.

5. AA.VV., *Sul Viaggio*, Anno VII, Numero 14-15, Siena, Gennaio/Dicembre 1990, 60 pp.

6. AA.VV., *I mostri nell'immaginario collettivo*, Anni VIII-IX, Numero 16-18, Siena, Gennaio 1991/Giugno 1992, 101 pp.

7. AA.VV., *La parola & l'immagine*, Anni IX-XI, Numero 19-23, Siena, Luglio 1992/Dicembre 1994, 360 pp.

VI. Foglio di Poesia “la collina”, Siena, 1984-1986 (Prima Serie).

Pieghevole a 4 ante (nn. 1-2) e a 8 ante (nn. 3-6).

Anno I, n. 1, Novembre 1984;

Anno II, n. 2, Febbraio 1985;

Anno II, n. 3, Giugno 1985;

Anno II, n. 4, Novembre 1985;

Anno III, n. 5, Marzo 1986;

Anno III, n. 6, Giugno 1986.