

**QUADRO E PROSPETTIVE DELLA RAGIONE CRITICA
NELL'ITALIA CONTEMPORANEA**

CARMELO DISTANTE

Chi osserva il quadro della critica letteraria italiana negli anni che vanno dalla fine della seconda guerra mondiale ai nostri giorni, lo vede caratterizzato da una serie di problemi che si intersecano tra loro. Si direbbe che si è esattamente capovolto quel quadro che predominò in Italia nella prima metà del nostro secolo, quando Benedetto Croce faceva da maestro. La critica letteraria allora, in Italia, si basava sul concetto di poesia e di non poesia. Un'opera letteraria, infatti, veniva considerata valida in senso assoluto soltanto se raggiungeva la poesia; se non raggiungeva la poesia, al massimo veniva considerata letterariamente dignitosa. Così, tutta la creazione

artistica veniva esteticamente valutata mediante tre categorie di giudizio: era indiscutibilmente riuscita se raggiungeva il miracolo della poesia; era accettabile se raggiungeva un grado minimo di dignità espressiva, e nel qual caso era qualificata come letteratura quando si trattava di un'opera letteraria; era ritenuta del tutto fallita se non meritava di essere considerata né come poesia né come letteratura.

Non staremo ora, qui, a dire su quale base filosofica si fondava il pensiero estetico di Benedetto Croce e quindi su che cosa si reggeva la sua pratica critica. Ci basti dire soltanto che era frutto di una concezione idealistico-liberale dello spirito, il quale, secondo lui, si esprimeva mediante quattro momenti distinti e indipendenti: pratico, etico, teoretico ed estetico. Non crediamo che sia il caso di aggiungere che tutto il sistema filosofico crociano era esente dalla crisi profonda che scosse e attraversò la coscienza europea, e non solo europea, di tutta la prima metà del nostro secolo. Si può dire, pertanto, che il filosofo abruzzese fu l'ultimo grande filosofo a credere nella storia che conosceva il male e la sofferenza sì, ma senza mai rimanere veramente vittima né dell'uno né dell'altra. E non è necessario aggiungere ancora che egli è stato anche l'ultimo grande filosofo che in Europa ha saputo illustrare e difendere i valori nuovi e positivi che la borghesia seppe dare all'umanità, quali la libertà di pensiero e di azione, l'etica del lavoro, la tolleranza nei riguardi delle credenze degli altri quando non si propongono di conculcare le nostre e l'ammirazione per la

creazione individuale. Il limite storico del suo pensiero fu però quello di non rendersi conto che tutti questi alti valori che avevano sorretto la borghesia in ascesa, non venivano più sentiti e vissuti dalla stessa che era ormai una classe sociale svuotata di solide credenze o intimamente dilacerata e in crisi, come tutta l'arte d'avanguardia, e anche il pensiero, dell'Europa mostravano in modo chiarissimo.

Con la fine della seconda guerra mondiale e con la caduta del fascismo in Italia, questo quadro, come non poteva non accadere, cominciò ad acquistare nuove e diverse dimensioni. La pubblicazione delle opere o, meglio, delle note che Antonio Gramsci aveva steso in carcere da una parte e il desiderio della nazione di aprirsi alla cultura straniera dall'altra, contribuirono in modo determinante a porre la critica su altre basi. La lezione di Gramsci valse soprattutto a fare avvertire i critici italiani, nell'esame di un'opera d'arte, a non trascurare il terreno storico-culturale su cui l'arte nasce. La poesia così non era più concepita solamente come un'intuizione pura della fantasia, ma come il risultato di un'operazione fantastica nutrita sempre di una solida concretezza storico-culturale. Non per nulla il pensiero di Gramsci si richiamava apertamente alla grande lezione critico-estetica di Francesco De Sanctis, il quale, pure ammettendo che l'arte per essere arte è necessario innanzi tutto che sia forma, sosteneva però che il fatto artistico viene originato sempre da una precisa situazione storica. La forma artistica, in altri termini, secondo il De

Sanctis, è sempre figlia di una certa situazione storica. Tale la situazione storico-concreta in cui e su cui nasce l'arte, tale la forma. Gramsci riprendeva questo grande concetto desanctisiano e da marxista creativo lo portava avanti mostrando che non si può spiegare la creazione artistica se non si tiene conto del terreno storico-sociale e storico-culturale su cui nasce, anzi che la genera.

Ma se la lezione di Gramsci contribuiva nel decennio 1945-1955 a far sorgere in Italia un tipo di critica non più soltanto attenta alla forma e alla bellezza pura, ma anche al contenuto, non meno importante era il contributo che allo sviluppo critico italiano doveva apportare l'attenzione che nella penisola si mostrava nello stesso decennio alla produzione intellettuale che si era verificata, durante il ventennio fascista, fuori di essa, nel resto dell'Europa e nel resto del mondo. Si tenga presente anche poi che fu proprio in quel decennio che il popolo italiano riuscì a sanare in gran parte le ferite terribili che la guerra perduta gli aveva lasciato nel corpo. Si può dire, dunque, che in Italia ci fu per tutti gli anni cinquanta una corsa ad impadronirsi di quanto si era prodotto, in senso lato, dal punto di vista culturale negli altri paesi dell'Europa e in America, come pure dal punto di vista economico e tecnologico, durante il periodo dell'autarchia fascista che aveva portato il paese al disastro della guerra. Su queste basi avvenne anche la famosa ripresa produttiva di tipo capitalistico che portò al boom economico degli anni sessanta.

Con l'apertura internazionale dell'Italia alla cultura europea e mondiale, per quanto riguarda la critica letteraria un fatto non poteva non saltare agli occhi degli addetti ai lavori. Mentre in Italia, negli anni immediatamente dopo la guerra, alla critica crociana succedeva la critica gramsciana o, per dire le cose come effettivamente avvennero, la critica che tentava di mettere insieme la lezione di Croce da una parte e la lezione di Gramsci dall'altra (basta pensare ai casi tipici di grandi studiosi e critici come Natalino Sapegno e Luigi Russo), fuori d'Italia si assiste, invece, al trionfo dello strutturalismo e del formalismo. Questo fatto non poteva essere ignorato dalla critica italiana, specialmente da parte degli studiosi piú giovani, ansiosi d'impadronirsi delle tecniche di ricerca letteraria che venivano praticate in America e in altri paesi dell'Europa, come la Francia, la Germania, l'Inghilterra e la Spagna. In America e in questi paesi poi, a cominciare dagli anni sessanta, si assiste ad una svolta nel campo degli studi umanistici: si vede nella linguistica la disciplina guida e si considera il metodo di ricerca strutturale come il piú adeguato, se non il solo adeguato, a capire un testo letterario.

Ma prima di parlare della fortuna che ebbe la critica strutturalistica e formalistica in Italia verso gli anni sessanta, conviene ricordare che se si va indietro nel tempo ci si accorge che c'è una notevole, se non addirittura sorprendente, affinità teorica tra la nascita del formalismo in Europa e la nascita della crociana concezione dell'arte come intuizione pura.

A ben guardare, infatti, molti sono i punti di affinità tra i formalisti russi degli anni venti, che facevano consistere l'arte nel linguaggio, e la visione dell'arte che, secondo Croce, per essere, appunto, arte, doveva identificarsi con la forma, che altro non era, per lui, che l'espressione linguistica. Inoltre, tanto per i formalisti russi che per Croce, l'arte non aveva niente a che fare col contenuto, ma aveva a che fare, invece, con la pura referenzialità fantastica. La qualità dell'arte, pertanto, poteva essere misurata soltanto dalla forma, cioè dal linguaggio, che essa acquisiva nel momento dell'espressione. E per concludere su questo punto diremo che non si esagera se si afferma che tanto Jakobson degli anni venti quanto Croce degli stessi anni, quando quest'ultimo scriveva, per esempio, La poesia di Dante, combatterono la stessa battaglia critica a favore dell'arte concepita non solo come espressione autonoma rispetto al contenuto, ma anche rispetto alle regole retoriche. Di qui l'estinzione di ogni differenza tra il verso e la prosa e tra i vari generi letterari. Giusta ci pare perciò l'osservazione di Costanzo Di Girolamo quando sostiene: "Senza comunicare tra loro, l'estetica idealistica e il formalismo russo delineavano in sostanza, all'incirca nello stesso arco di tempo, il primo su basi rigorosamente estetiche, il secondo su basi linguistiche, la stessa concezione dell'arte: una concezione di cui è possibile scorgere gli antecedenti nel secondo Ottocento francese e nelle poetiche dell'arte per l'arte, e che affonda le radici nel primo romanticismo" (1).

Ma se il punto di partenza tra la critica crociana, basata sull'estetica filosofica di tipo idealistico, e quella formalistica, basata sulla scienza dell'espressione linguistica, era affine, il punto di arrivo era diametralmente opposto. La prima giunse a disinteressarsi completamente della filologia, della stilistica, della tecnica retorica, dei segni, insomma, per cui la letteratura può essere considerata letteratura, preoccupandosi esclusivamente del giudizio estetico che amava distinguere tra poesia e non poesia (si pensi al famoso libro di Croce del '36, intitolato, appunto, Poesia_e_non_poesia), mentre la seconda trascurò del tutto il giudizio estetico e si preoccupò esclusivamente della filologia, della stilistica, della tecnica retorica e della tecnica linguistica. La prima, cosí, mirò al consolidamento di un impianto estetico di solide radici filosofiche, basato sulla distinzione tra il bello e il brutto, al contrario della seconda che finì coll'indicare nell'esercizio letterario la funzione massima della critica. Non ci poteva essere una divaricazione piú divergente, all'arrivo, tra il punto di vista della critica estetica e il punto di vista della critica formalistica.

Accadde cosí che quando tra gli anni cinquanta e sessanta la cultura italiana si aprí con ardore alla cultura europea e mondiale, il primo compito che dovette assolvere, in fatto di critica letteraria, fu quello d'innestare sul corpo della propria tradizione estetica e storicistica (si pensi a Vico, a Foscolo, a De Sanctis, a Croce e a Gramsci) le conquiste

della critica formalistica e anche psicoanalitica, realizzate su di un altro terreno culturale, cioè in Russia, in America e nel nord dell'Europa. Furono questi gli anni, infatti, in cui in Italia si cominciarono a tradurre e a studiare seriamente le opere di Jakobson, di Freud, di Greimas, di Lacan, di Lévi-Strauss, di Lotman, di Bachtin, di Todorov e di tanti altri studiosi stranieri come Mukavrovsky, Sklovkij e Tomavsevkij). Non per nulla fu nel '62 che comparve il libro di Umberto Eco Opera aperta e nel '70 il volume di AA.VV. I metodi attuali della critica in Italia, a cura di Maria Corti e di Cesare Segre. Quest'ultimo libro già faceva vedere che in Italia non c'era più un indirizzo critico predominante e che l'opera d'arte veniva, per così dire, aggredita con i metodi più differenti e diversificati, e tutti considerati legittimi. Aggiungiamo ancora che tra Opera aperta di Eco e I metodi attuali della critica in Italia, a cura della Corti e di Segre, apparve anche l'inchiesta Strutturalismo e critica, condotta tra il 1958 e il 1965, che il Saggiatore pubblicava proprio nel 1965. Dal catalogo del Saggiatore si ricava così la prova che tra la fine degli anni cinquanta e la prima metà degli anni sessanta in Italia si era già introdotta e si praticava la critica strutturalistica.

Ma dall'inchiesta del Saggiatore veniva fuori anche un altro fatto importante che era implicito in una delle domande a cui gli intervistati erano chiamati a rispondere. Si voleva sapere se i metodi praticati dalla critica strutturalistica potessero essere " convogliati in una tradizione

prevalentemente storicista (come quella italiana)". Con questa domanda si metteva a nudo il problema centrale che doveva percorrere le vene della critica italiana degli ultimi venticinque anni. Ci riferiamo al suo sincretismo. Qualcuno, come, per esempio, il Di Girolamo nel saggio precedentemente citato, ha visto giustamente la critica italiana contemporanea caratterizzata da un "sincretismo permanente". Di cosa si tratta? Di una caratteristica positiva o negativa? Conviene soffermarsi un po' su tale questione.

Quando si parla di "sincretismo permanente" o semplicemente di "sincretismo" come caratteristica della critica italiana contemporanea ci si riferisce al fatto che essa la si vede percorsa dallo sforzo di mettere a frutto principi teorici e metodologici di varia natura: formalistici, psicoanalitici, storicistici, materialistici, cercando di prendere quello che si ritiene essere il meglio di ognuno e procedere lungo questa direzione senza scegliere un punto di vista critico, per così dire, privilegiato. La critica letteraria italiana contemporanea così mirerebbe a una pratica critica di natura eterogenea. I limiti e le virtù di una tale pratica sono evidenti: se da una parte non mostra certamente una piattaforma teorica omogenea, dall'altra è capace di accogliere in sé gli apporti più validi delle varie scuole che con strumenti diversi tendono a chiarire e a spiegare il fatto artistico. Aggiungiamo che questa situazione della critica contemporanea italiana mostra con tutta evidenza che in Italia è mancata negli ultimi venticinque anni una ricerca

teorica di tipo estetico monocorde che fosse in grado di esercitare un ostensivo predominio intellettuale sull'insieme dei critici letterari e degli studiosi di letteratura. Va detto poi che la discussione teorica sull'arte ha mostrato dei chiari segni di ristagno, a tal punto che in Italia si è in attesa di una nuova estetica che possa rispondere con sicurezza filosofica alle nuove esigenze che si sono manifestate nella cultura critico-letteraria e critico-figurativa italiana.

Non è che, in verità, non ci siano stati dei tentativi, e dei tentativi seri, nel senso di elaborare una nuova estetica (basta pensare a opere come Estetica. Teoria della formalività (1954), di Luigi Pareyson e a Critica del gusto (1960), di Gaetano Della Volpe), ma, nel complesso, è innegabile che ci sia stata una certa stasi di ricerca teorica circa il problema dell'arte. La stessa critica d'ispirazione marxista non è riuscita ad esercitare in modo compatto una funzione trainante e ha oscillato tra sociologismo più o meno storicistico e formalismo. Sicché si è assistito, in Italia, ad una pratica critica di tipo sincretico, come dicevamo sopra. E se è vero, d'altra parte, che, senza dubbio, recentemente sono stati pubblicati vari saggi letterari di grande valore critico su coerenti basi teoriche, è vero pure che non si sfugge all'impressione che l'impianto teorico su cui gli studiosi conducono le loro ricerche letterarie ubbidisce a una varietà ideologica assai diversificata. Ci riferiamo, per esempio, al saggio, già citato, di Costanzo Di Girolamo o a quello di Alfonso

Berardinelli La critica come saggistica(2) o ancora di più a quello di Franco Brioschi La questione della storia letteraria(3). Interessanti sono pure gli studi di Alberto Asor Rosa sulla cultura letteraria italiana, a cominciare dal libro Scrittori e popolo (1985) per finire alla Storia e antologia della letteratura italiana (1985), che fanno ben capire l'esigenza che si sente in Italia d'incamminarsi verso un nuovo modo di concepire e valutare la letteratura. Lo stesso si può dire del libro La struttura e il tempo (1974) di Cesare Segre o dei due tomi, dal titolo Il Novecento (1981), di Romano Luperini o del libro La tradizione del Novecento (1987) di Pier Vincenzo Mengaldo o ancora dei due volumi di Franco Fortini Saggi italiani e Nuovi saggi italiani (1987).

Ma che cosa intendiamo dire quando affermiamo che in Italia si sente l'esigenza di elaborare una nuova estetica che permetta un giudizio di valore sull'attività letteraria? Non crediamo di essere lontani dal vero se proclamiamo che si tratta di riprendere e continuare il discorso elaborato da Benedetto Croce, ma solo che ora va elaborato su altre basi filosofiche. Vogliamo dire che è necessario riprendere il discorso sul valore della letteratura come valore assoluto non più su basi idealistiche, ma tenendo conto di tutti gli apporti, senza però fermarsi a questi, che alla valutazione del fatto letterario sono venuti dalla pratica formalistica, dalla linguistica, dalla retorica scientifica, dalla semiotica da un lato e dall'altro dalla concezione della letteratura come rispecchiamento e insieme

come prodotto della realtà storica di matrice ideale marxista. Si tratta, insomma, di riprendere e portare avanti il discorso crociano sul valore assoluto della letteratura liberato dall'idealismo filosofico in un momento in cui lo strutturalismo e tutti gli altri tentativi formalistico-semiotici da una parte e dall'altra gli sforzi storico-pragmatici, non escluso quello marxista di origine lukácsiano o gramsciano, si dimostrano incapaci di dare una risposta teorica soddisfacente alla considerazione della letteratura come valore estetico. L'analisi formale più accurata e minuta di un testo letterario come l'analisi più approfondita della base storica da cui e su cui nasce, non sono capaci di dirci se un testo è letterariamente valido nel senso che trascende tutte le tecniche e le regole formali. Se bastasse l'applicazione pura e semplice delle più sofisticate tecniche o regole formali a creare una grande opera poetica, la creazione artistica si ridurrebbe al montaggio di una macchina. La funzione dell'arte, invece, non è quella di montare una macchina: la funzione dell'arte è quella di dar vita a una nuova realtà cioè che non è mai esistita prima che il poeta la creasse. Perciò il poeta, pure essendo come tutti gli uomini immerso nella storia, non può non trascendere la storia stessa da un lato e dall'altro, pur ricorrendo a tutti i più sofisticati strumenti tecnici per dar vita alle immagini che gli pullulano nella fantasia, non può rimanere mai prigioniero di essi, ma se ne deve servire a suo piacimento, e, se è un grande poeta, ne deve saper inventare di nuovi a bizzeffe. Diciamo allora che,

secondo noi, è necessario riprendere e continuare il discorso estetico crociano, e sia pure, come abbiamo già precedentemente affermato, rovesciandone la base filosofica, proprio per distinguere in termini di valore poetico assoluto la Commedia di Dante o l'Orlando furioso dell'Arlosto o le liriche del Leopardi, dalle note che le brave domestiche compilano prima di recarsi a fare la spesa o che le professoresse o i professori, universitari e non universitari, stendono prima di fare una lezione più o meno mediocre. Ma perché sosteniamo che il discorso estetico crociano va ripreso e continuato su di una base filosofica rovesciata, cioè non più idealistica? Per il semplice fatto che, secondo noi, non è possibile che si arrivi in modo soddisfacente alla formulazione di un giudizio di valore estetico assoluto su di un testo, dopo gli apporti che alla conoscenza del fatto letterario sono stati recati dallo strutturalismo, dal formalismo, dalla linguistica, dalla semiotica e dalla pratica critica marxista, per via idealistica, che è una via che mena, si vuole o non si vuole, al misticismo. Perciò, secondo noi, al giudizio di valore sulla letteratura non si deve arrivare per via idealistica, ma per via scientifico-materialista.

Ci rendiamo perfettamente conto che l'elaborazione di una nuova estetica di base non idealistica non è un compito facile da assolvere. Ma quando mai le conquiste vere del pensiero sono state facili? E per quanto ci riguarda poi diciamo che il nostro proposito, almeno in questo saggio, non è quello di dare una soluzione al problema che sentiamo premente, ma solo di dare

un contributo all'indicazione dello stesso. Spetta, o spetterà, all'intelligenza dell'umanità risolverlo. E ci fa piacere constatare che in Italia, e fuori d'Italia, si sta lavorando in questo senso.

Si pensi, intanto, a quanto scriveva René Wellek già in un saggio del 1972: "Benché questa possa sembrare una confessione di fallimento e una rinuncia alle mie precedenti ambizioni, sono giunto alla conclusione che i tentativi di costruire una storia evolutiva e complessiva della letteratura sono falliti: non c'è nessun progresso, nessuno sviluppo, nessuna storia complessiva dell'arte, fatta eccezione, naturalmente, per la storia degli scrittori nel loro tempo e per la storia delle tecniche e degli artifici. (...) Le opere d'arte, lo sostengo, sono monumenti e non documenti (anche se naturalmente possono essere usate e studiate come documenti). Esse sono immediatamente presenti: si tratti di Omero o di Proust, del Partenone o di Picasso, di Monteverdi o di Janáček. Né devono essere ricostruite allo stesso modo in cui lo storico deve ricostruire le battaglie di Maratona o delle Ardenne, o le migrazioni, i mutamenti demografici, i cicli economici e le riforme costituzionali. L'opera d'arte è lì, davanti a noi, o come disse Schopenhauer: "L'arte ha sempre raggiunto la sua meta". La storia letteraria - per quanto s'insista sull'importanza del contesto fatto di tradizioni e di storia generale in cui essa è creata - non può sottrarsi al problema estetico di un confronto immediato con una forma o, se si preferisce un termine più neutro, con una

struttura che ci sfida e ci chiede di ammirarla o respingerla in termini non ambigui. Nella questione centrale della critica, che è un giudizio di valore (il corsivo non è dell'autore), la conoscenza della collocazione storica di un'opera d'arte svolge inevitabilmente una funzione minore, ausiliaria"⁽⁴⁾. Non crediamo che sia necessario aggiungere che la maggior parte delle osservazioni, se non addirittura tutte, dello studioso americano, Croce le avrebbe sottoscritte a fatte proprie cinquant'anni prima. E venendo da chi vengono sono la dimostrazione migliore che oggi non è possibile affrontare un testo letterario senza dare la sovranità all'estetica, senza cioè dare un giudizio di merito estetico, considerando tutte le analisi tecniche e storico-sociologiche al massimo come "ausiliarie".

A questo punto ci pare che la vera questione che vada risolta per giungere a un giudizio di valore circa un testo letterario, e se sia possibile arrivare a tale giudizio prescindendo da una rigorosa analisi implicante una lettura oggettiva del testo stesso, evitando una lettura di gusto di tipo soggettivo legata al classico dilemma irrazionale e misticheggiante consistente nell'affermazione "mi piace" o nella negazione "non mi piace", alle quali si riduceva, in ultima analisi, ogni lettura crociana.

E questa una questione delicata che implica almeno due aspetti: uno metodologico e l'altro strettamente teorico. E se è vero che metodo e teoria nel fare critico sono indivisibili, in quanto l'uno presuppone sempre l'altra e viceversa, tuttavia

per ragioni euristiche i due aspetti possono rimanere sino ad un certo punto scissi, con la consapevolezza però che la loro scissione può essere solamente di breve durata, perché alla fine va saldata. Intendiamo dire che, secondo noi, una lettura che conduca a un giudizio di valore assoluto può passare, anzi deve passare, attraverso una rigorosa metodologia formalistica. Ma qual se una tale lettura si esaurisce in se stessa: è necessario, invece, che vada oltre se stessa. Ed è proprio lungo questa direzione che vale la pena di muoversi per elaborare una nuova estetica filosofica. Tutti i risultati raggiunti dalla linguistica e dalla semiotica vanno tenuti presenti, ma nel momento in cui queste discipline non mostrano di possedere una validità critica generale e onnicomprensiva che permetta di arrivare a un giudizio di valore su di un testo letterario e le insoddisfazioni, in questo senso, si fanno sempre più manifeste, è naturale che si pensi a rifondare le basi stesse su cui si regge la ricerca scientifica per quanto riguarda la letteratura, non tanto nelle sue strutture strumentali, ma soprattutto nella sua considerazione come valore. E in sede di estetica filosofica, in altri termini, e non in sede di discipline empiriche, che ci si deve sforzare di trovare una risposta alla via che conviene percorrere per raggiungere l'obiettivo di dare una risposta soddisfacente al problema di poter dare un giudizio di valore sul fatto o, se si preferisce dir così, sul manufatto letterario.

NOTAS

1. Cf. G. Di Girolamo, Interferazione e teoria della letteratura, nel volume La ragione critica, Einaudi, Torino, 1986, p.13 e 14.
2. Cf. A. Berardinelli, La critica come saggistica, nel volume La ragione critica, cit., p. 39-77.
3. Cf. F. Brioschi, La questione della storia letteraria, nel volume La ragione critica, cit., p. 78-133.
4. Cf. la recensione di R. Wellek a C. Guillén, Literature as System, in "The Yale Review", CXI (1972), p. 254-59.