

aprirsi la possibilità liberatoria che la creazione artistica tornasse alla sua più profonda radice, a un “principio del piacere” che avrebbe dato consistenza all’“avventura estetica” dei successivi decenni. Oggi *Oltre le certezze* dice che, “oltre” le “avventure estreme” del Novecento, ci ritroviamo in un territorio di «estenuato ripiegamento, di puro e semplice adeguamento dell’immaginazione alla realtà che ci siamo trovati a vivere» (vol. III, p. 578).

Davvero, una condizione “di favore” per lo storiografo (o per il filologo) può coincidere con una condizione assai penosa per l’uomo.

## 6

### Gli autori e il contesto

di Luca Serianni

Una premessa. Non parlerò di cose linguistiche: non perché non abbia apprezzato le relative *Schede* di Sabine Koesters Gensini, ma perché vorrei cogliere quest’occasione per toccare tre questioni generali, che si pongono all’uscita di ogni storia letteraria; tanto più se siamo di fronte al disegno di un solo autore (per sua natura coerente e compatto più di un’opera collettiva), e tanto più se questo autore si chiama Asor Rosa.

1. Rapporto tra autori e contesto extra-letterario. Ci sono stati periodi, nella seconda metà del Novecento, in cui alcuni manuali di storia letteraria tendevano a parlare di tutto, dalla storia economica alla storia dell’arte, mettendo in ombra Ariosto o Pascoli, quasi che l’etichetta “letteratura” – tanto più se condizionata da un’angusta determinazione etnica (“italiana”) – fosse ormai obsoleta se non impronunciabile. In questa *Storia europea della letteratura italiana* l’obiettivo torna decisamente a fissarsi sul fatto letterario, come Asor Rosa sottolinea più volte. Per esempio, introducendo uno dei capitoli più ampi (anzi, il più ampio tra i capitoli dedicati a singoli autori), quello su Dante:

Come abbiamo ripetuto ormai più volte, non è possibile, anzi è decisamente sbagliato stabilire un rapporto univoco e determinante fra le condizioni – sociali, politiche, culturali, religiose – di un certo periodo storico e l’opera di un autore (vol. I, p. 140).

Naturalmente il contesto esterno assume uno spazio molto rilevante nel terzo volume, che tratta il segmento più vicino a noi (dall’Unità ad oggi). Talvolta persino spingendosi a particolari che potrebbero essere giudicati troppo minuti: se l’assassinio di Umberto I è obiettivamente un evento decisivo per la storia, anche culturale, di quella che non a caso è stata chiamata “età umbertina”, forse non ha la stessa rilevanza richiamare (vol. III, p. 122) il nome dell’attentatore (Gaetano Bresci), la sua città di origine (Prato), la provenienza immediata (il Sud America), la condanna ricevuta (ergastolo), il nome del penitenziario (Santo Stefano), il tempo e le circostanze della morte.

Ma è indubbio che, trattando di letteratura del Novecento, si deve parlare di cinema (non solo a proposito di Pasolini, tipico esempio di cineasta-scrittore, ma anche evocando Fellini, dalle polemiche sulle sue deviazioni dal realismo imperante negli anni Cinquanta fino a «un film-emblema come *La dolce vita*», che «segna davvero il passaggio a un'altra epoca» (vol. III, p. 518). Così come la letteratura di fine secolo non è solo un'esperienza di scrittura, legata a una tradizione (italiana e soprattutto angloamericana), ma fa ampiamente i conti con i «nuovi media», dal fumetto alla televisione alla pubblicità, traendone spunti creativi e persino modalità di costruzione del testo.

Proprio il forte grado di interazione con la realtà circostante giustifica l'importanza data al contesto extra-letterario nella galassia novecentesca e dunque le proporzioni che esso assume nel terzo volume della *Storia*. Il Novecento è l'epoca in cui la letteratura perde i suoi connotati specifici: è difficile dire dove cominci e dove finisca un «romanzo» o dove passi il confine tra un testo in prosa e uno in poesia. Più facile esemplificare: il verso di un qualsiasi poeta del XX secolo è immediatamente inquadrabile cronologicamente in base a requisiti formali (venir meno del codice linguistico e metrico tradizionale, apertura tematica ecc.); mentre due endecasillabi come «Solo, fra i mesti miei pensieri, in riva / al mar là dove il tosco fiume ha foce» offrono materiali topici, starei per dire acronici. Quanti sono stati nella storia delle patrie lettere i poeti di temperamento malinconico, che hanno cercato la solitudine e che hanno intrattenuto rapporti vari con la Toscana, qui designata classicamente con allusione antonomastica al principale fiume che la bagna? (Nella fattispecie, i versi sono estratti da un sonetto di Alfieri, il poeta «che errava muto / ove Arno è più deserto», secondo la celebre immagine foscoliana).

2. Canone degli autori: maggiori e minori. L'etichetta di «minore», come si sa, è un'etichetta di comodo: il problema di includere chi sia davvero «un minore» non si pone nemmeno in un'opera che voglia mantenere, come questa *Storia*, un andamento narrativo e un'ottica panoramica (mentre il *Dizionario bibliografico* annesso alla *Letteratura Einaudi* diretta dallo stesso Asor Rosa includeva, giustamente, anche un Angelo Maria Ricci, l'autore dell'*Italiade*). Il confine, direi, passa tra i «maggiori» – categoria di facile individuazione, almeno fino a tutto l'Ottocento – e i rappresentanti di circoli poetici che, pur non caratterizzandosi per tratti personali, presentano un'esemplarità, un significato storico-culturale fuori discussione.

Quanto ai primi, la trattazione di Asor Rosa è distesa e mostra il respiro di una consuetudine con i grandi classici della nostra tradizione. Molto felice, per esempio, il capitolo dantesco, nel quale si offrono punti di vista stimolanti (e una delle tante definizioni di «classico» è proprio questa, come si sa: l'inesauribilità dell'interpretazione da parte dei posteri). Citati i versi esordiali della *Commedia*, l'autore osserva con acume:

Dante parla di sé: «io» è, fin dall'inizio, il vero autentico, centrale protagonista del poema. Questo aspetto, ovviamente fondativo per l'impianto di tutto il poe-

ma, deve apparire al lettore meno scontato di quanto non sia a prima vista. Dal medioevo teologale e dottrinario, con il quale Dante tuttavia mantiene tanti rapporti, si enuclea il gesto ardito e prepotente con cui il singolo individuo umano, il soggetto vivente, l'eroe protagonista si mette al centro del mondo e guarda il mondo – tutto il mondo – dalla specola d'osservazione del proprio sguardo (vol. I, p. 180).

Dare il giusto peso a un “maggiore” significa dar conto di tutta la sua produzione, anche quella giovanile e marginale, che assume interesse alla luce dei capolavori. Si veda per esempio non tanto Dante – per il quale l'attributo di “opere minori” da assegnare al *Convivio* o alla *Monarchia* varrebbe solo in relazione all'*unicum* rappresentato dalla *Commedia* – ma il Manzoni. Se il grande lombardo si fosse limitato al *Trionfo della Libertà*, a *Urania* o agli orazianeggianti *Sermoni* (cfr. vol. II, pp. 480, 484), non ci ricorderemmo di lui più di quanto ci ricordiamo di Angelo Maria Ricci.

Ma la prassi di dar conto dell'intera produzione di un grande è violata da Asor Rosa nel caso di Leopardi: una scelta (dico subito) che non mi sento di condividere, ma di cui comunque apprezzo l'originalità. Si tratta della mancata menzione dei *Paralipomeni della Batracomiomachia*: un poemetto che ha un certo significato nella poesia leopardiana, non fosse che per mettere a fuoco la sua ideologia, e al quale Giacomo attese negli anni della piena maturità (secondo la vulgata ranieriana: fino agli ultimissimi giorni di vita). Che non si tratti di dimenticanza (può capitare) lo ricaviamo da un'esplicita dichiarazione di Asor Rosa: «Tutta la produzione poetica leopardiana è contenuta in una sola raccolta: i *Canti*» (vol. II, p. 566); dichiarazione accettabile solo se riteniamo non pertinente per la grandezza del Leopardi poeta tutto ciò che non è compreso nell'edizione Starita. Dunque restano fuori i *Paralipomeni*, ma anche l'*Appresamento della morte*, la cantica giovanile in terza rima di cui Leopardi volle salvare almeno un frammento (*Spento il diurno raggio*) per l'edizione definitiva del suo capolavoro lirico.

Ma, si diceva, ci sono anche i “minori” che contano come rappresentanti di un gusto, di una tradizione e che, proprio per la imitabilità delle loro prove letterarie, hanno goduto all'epoca di grande fortuna in Italia o anche all'estero (è il caso dell'*Arcadia*, e della sua ricezione nell'Europa orientale). Scrittori con queste caratteristiche hanno spazio anche nella *Storia*, così come in altre storie letterarie. Personalmente, ritengo che andrebbe più valorizzato il significato della lirica barocca di quanto in genere non avvenga (basterebbe riflettere a quanto siano precarie e incerte le stesse notizie biografiche di cui disponiamo a proposito di poeti come Paolo Abriani o Vincenzo Zito). Ciò almeno per due motivi:

a) per la prima volta un modello letterario tipico e riconoscibile, il caratteristico sonetto barocco concluso da un'ardita *pointe* e dilatato ad abbracciare insolite e imprevedibili materie poetabili («omnia canenda sunt in poësi», affermava nel 1631 Alessandro Donati), attecchisce in aree fino ad allora marginali rispetto ai grandi centri culturali. Non è certo la Toscana la culla del ba-

rocco letterario e artistico: dobbiamo guardare alla Puglia di Gian Francesco Maia Materdona, Antonio Bruni, Giuseppe Battista, al Friuli di Ciro di Pers, alle Marche di Agostino Augustini, Marcello Giovanetti, oltre che naturalmente ad aree di preesistente larga circolazione letteraria come Emilia, Veneto, Napoli;

b) per la prima volta in un sistema letterario come quello italiano, rigido e fortemente incardinato sui “generi”, si afferma un modello che non è facilmente riducibile né alla lirica amorosa di tradizione petrarchesca né al suo rovesciamento satirico-giocoso: né Bembo né Berni (*Chiome d'argento fine...*) spiegano insomma l'atteggiamento con il quale i lirici barocchi, quando ne parlano, parlano d'amore. Siamo proprio sicuri che la serie di sonetti esaltanti donne con singoli difetti (la bella zoppa del Sempronio, la bella pidocchiosa del Narducci, la bella balbuziente dell'Errico) si spieghino solo col gusto di dissacrare un *topos* e mettere in scena uno scoppiettante ludismo verbale? Non bisognerebbe tener conto del fatto che la dilatazione dei poetabili comporta anche l'assunzione entro il tradizionale orizzonte della poesia amorosa di immagini di donne che, pure in presenza di singoli difetti, non perdono per questo il loro fascino e la loro potenza seduttiva? Più in generale converrà chiedersi: quanto pesa ancora, magari inconsciamente, il vecchio pregiudizio prima razionalistico e poi romantico sulla scarsa serietà dei poeti barocchi e quindi sul loro inevitabilmente modesto potenziale artistico? Non sarebbe ora di guardare a un fatto che nasce tutto interno alla letteratura secondo categorie di analisi per l'appunto letterarie? Ma sono domande che non aspettano risposta e che ambiscono solo a richiamare l'interesse su un momento della nostra storia letteraria che mi pare un po' sottostimato.

3. Linee interpretative. Tra gli apporti specifici della *Storia* al quadro storico letterario, mi limito a segnalarne uno, che m'è parso molto stimolante: la presenza femminile, intesa non tanto come una particolare attenzione prestata a singole scrittrici (Caterina da Siena, Vittoria Colonna o Matilde Serao) quanto come sensibilità per un diverso punto di vista.

La letteratura in volgare, lo ricordiamo, nasce all'insegna di un paradosso. Da un lato, a orientare la nascente lirica è lo sguardo maschile: «la donna è molto spesso soggetto della rappresentazione, molto più raramente ne è autrice (ma si conoscono numerose poetesse in lingua d'oc)» (vol. I, p. 45). Quello maschile è uno sguardo così condizionante da influenzare almeno in parte anche il petrarchismo femminile: Gaspara Stampa, celebrando il suo amato (*Chi vuol conoscer, donne, il mio signore*), non rinuncia a epiteti e immagini tipici della rimeria maschile (il *dolce* aspetto, i capelli biondi e l'incarnato roseo, la compresenza di aspetto giovanile e maturità d'ingegno); due secoli dopo, Faustina Maratti Zappi, svolgendo un tema raro nella poesia maschile, la gelosia, esordisce rinnovando la tradizionale metafora petrarchesca del *sole* “essere amato risplendente di bellezza e di virtù”: «Donna, che tanto al mio bel Sol piacesti» (come in *Rvf.*, CLXXV, v. 9: «Quel Sol, che solo agli occhi miei resplende»).

Dall'altra parte, Dante salda strettamente attività del poetare e destinatario femminile, asserendo che il primo poeta a far ricorso al volgare «si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, alla quale era malagevole intendere li versi latini» (*Vita nova*, 16.6 ed. Gorni); e Boccaccio intona in chiave femminile la narrazione del *Decameron*: donne sono la maggioranza dei narratori delle novelle e donne, «nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse» (*Proemio*, 10), sono coloro a cui le novelle sono dirette, per distrarle da afflizioni e da inquietudini che non possono trovare sfogo negli svaghi tradizionalmente praticati dagli uomini.

Dante – osserva Asor Rosa – riserva uno spazio privilegiato alla donna «nell'architettura ideologico-religiosa del poema» (vol. I, p. 204). In primo piano è naturalmente Beatrice, «allo stesso tempo donna reale, amata effettivamente dal poeta, creatura paradisiaca alla pari, per certi versi, di figure religiose indiscusse come Maria e Lucia, tramite e veicolo indispensabile della salvezza dantesca» (*ibid.*); ma è significativa la presenza di figure femminili – le bibliche Lia e Rachele, la dantesca Matelda – nella sezione finale del *Purgatorio*, ossia nel delicato momento che prepara l'ascesa al Paradiso. Questo spazio è del resto pienamente congruente con quello che le figure femminili hanno nel Vangelo, proprio come tramite della fede, come modello di *ascensus ad Deum*; dunque con una funzione analoga a quella che Dante intenderà rappresentare: pensiamo solo all'emorroisa di Mt 9, 20-22 e alla cananea di Mt 15, 22-28, due episodi segnati quasi dalle stesse parole di Cristo (rispettivamente: «fides tua te salvam fecit» e «O mulier, magna est fides tua»).

Avevo esordito dicendo che non avrei parlato di lingua; ma mi smentisco e concludo con qualche annotazione sulla lingua in cui è scritta questa *Storia*. È una lingua tutt'altro che libresca: Asor Rosa conduce veramente il racconto come una narrazione rivolta a un interlocutore presente al discorso. Lo sollecita a richiamare un concetto già espresso:

Anche se la raccolta [le *Rime* di Alfieri] raccoglie anche componimenti epigrammatici e satirici [...], la maggior parte di essi ruota intorno alla figura e alle passioni del poeta stesso (ricordate? «un cuore ridondante di affetti di ogni specie») (vol. II, p. 270);

adopera la tradizionale interrogativa didascalica propria di una lezione:

*Fine dell'«ancien régime»*. L'abbiamo chiamata in causa più volte anche in precedenza. Che significa? Significa che l'assetto complessivo della società europea cambia totalmente (vol. II, p. 319);

ricorre a formule attenuative tipiche del discorso orale, per definizione privo di una programmazione e di una strategia attentamente calibrate:

Quel che vorrei cercare di far capire è che [...] (vol. III, p. 108);  
Farei un solo piccolo esempio per cercare di farmi capire (vol. III, p. 164);

dà spazio (sia pure in riferimento all'età contemporanea, là dove lo storico della letteratura cede al critico militante) all'autobiografismo:

Della produzione di Sandro Veronesi (1959) io ho letto soltanto l'ultimo romanzo, *Caos calmo* (2006) (vol. III, p. 605).

In una tessitura sintattico-stilistica piana e discorsiva, senza compiacimenti letterari, l'invenzione figurale è rara ed è riservata a sottolineare snodi storiografici di particolare significato. A proposito del Rinascimento e della «grande catastrofe italiana (1492-1530)» Asor Rosa, delimitando gli estremi del periodo, osserva:

In mezzo trenta-quarant'anni di un'intensità eccezionale, nel campo delle arti, della letteratura, del pensiero politico: è come se una stella supernova, esplodendo, sviluppasse la luce più abbagliante della propria storia (vol. I, p. 419).

E poco più avanti, attingendo di nuovo a una similitudine di ambito scientifico:

Come la letteratura italiana era iniziata con il prodigioso *big bang* dei secoli XIII e XIV (Dante, Petrarca, Boccaccio), così questa fase si conclude con il *big bang* di Bembo, Castiglione, Ariosto, Machiavelli (vol. I, p. 594).

Due immagini insolite, destinate a fare emergere una periodizzazione – di storia letteraria, ma anche di storia civile – di cui Asor Rosa già da molto tempo ha rivendicato la rilevanza.

## 7

### **Il senso di una storia**

di *Francesco Saverio Trincia*

V'è una prima osservazione da fare sulla *Storia europea della letteratura italiana*, e si tratta di un punto centrale che comanda l'intera valutazione che se ne vuole dare. Asor Rosa ha programmaticamente deciso di *costruire il senso* della storia della nostra letteratura; ha cioè mirato a innervare la narrazione storica di un senso capace di agire come filo conduttore che lega tra loro le varie fasi della vicenda della nostra storia letteraria e le conduce a sfociare nel presente, il quale a sua volta si offre come un luogo temporale che attende di essere interpretato, e del quale, di nuovo, deve essere esibito un senso, che ne esprima l'essenza. Mi pare sia questo il merito principale della *Storia*, prima ancora che si determini il contenuto di tale senso e prima ancora di mettere nel giusto rilievo, che pure merita, il costante riferimento della storia letteraria italiana a quella europea, con la quale la prima si intreccia e dal confronto con la quale ricava comunque, per differenza o per somiglianza, una parte almeno del suo valore specifico. Se si volesse tentare di definire l'atteggiamento critico di fondo dell'autore di questa *Storia*, si dovrebbe dunque sottolineare l'impegno *costruttivistico*, il che nel caso specifico coincide con la costante presenza del *cri-*