

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-*

tico valutante, esprimente giudizi di valore estetico, accanto o forse anche dentro lo storico narrante. Dirò subito che emerge in primo piano in questo modo la ragione che rende un'autentica esperienza estetica la lettura di questa opera radicalmente antiscolistica. Asor Rosa scrive, racconta ed esercita la propria critica, ossia la propria capacità di discernimento e di scelta di valori estetici, in un atteggiamento di *distanziamento partecipato*. È questo che gli consente – si tratta di un punto metodologicamente importante – di non pretendere di *ritrovare un senso* della storia letteraria d'Italia, come se di questo appunto si trattasse, della registrazione che tale storia possiede un senso che va scoperto e decodificato, ma invece di assegnargliene uno, che coincide espressamente con gli esiti della propria interpretazione della storia italiana (essenzialmente, una storia di italiani divenuti tali grazie alla loro letteratura), con il risultato della presa di posizione del proprio gusto letterario e con ciò che è mostrato come esteticamente rilevante, perché così appare al critico-storico, che si impegna sempre a fornire una giustificazione di ciò.

Una seconda osservazione può essere presentata nel modo seguente. La *Storia* di Asor Rosa risente positivamente dell'uso che vi si fa della categoria, in tutti i sensi fatale nella storia italiana moderna, di "intellettuale", o di "ceto intellettuale" o anche di "classe dei colti", secondo il titolo di un fortunato libro pubblicato, nell'ambito della scuola asorrosiana, ormai quasi quattro decenni or sono. Appare superfluo ricordare il ruolo che tale categoria ha avuto nella ricostruzione della storia e dello spirito italiano secondo la prospettiva "egemonica" di Antonio Gramsci. Direi che una delle caratteristiche del valore nobilmente sociologico che la nozione di intellettuale italiano ha avuto in tale contesto è stata quella di subordinare il valore estetico, e quindi in generale la validità letteraria delle opere della letteratura italiana e dei loro autori, al loro significato ideologico, ossia di segnale o indice di un modo di essere degli intellettuali nelle o tramite le loro opere che funzionasse in un certo senso immediatamente come mezzo per definirne il ruolo, il posto di combattimento, si direbbe, nella lotta per l'egemonia culturale. In questo modo, quel che si guadagna in conoscenza in senso lato storico-politica, si perde in termini di *conoscenza* della storia letteraria d'Italia. Ora, sebbene il profilo intellettuale completo e complesso di una figura come Asor Rosa renda difficile assegnargli una qualche distratta attenzione al ruolo dei gruppi sociali intellettuali italiani (un'evidente traccia di questo positivo rilievo degli "intellettuali" si avverte nella cura con cui si definiscono gli ambienti, i gruppi e anche le atmosfere di appartenenza e il rapporto tra storie individuali e storia generale), i suoi intellettuali sono in questa *Storia* pienamente risolti nel loro essere artisti, poeti, letterati, autori di questa o quell'opera, portatori, essi ed essi soli, della loro fisionomia fondamentale. Si comprende bene, allora, che il senso con cui Asor Rosa costruisce la storia letteraria d'Italia è integralmente innervato di valori estetici, è costruito come una storia che è in sé una critica, ed è quindi un senso che si estende certamente oltre i confini del letterario a identificare la fisionomia stessa della storia d'Italia, ma sempre a partire dall'interno dello specifico letterario.

Torniamo a utilizzare la nozione di “partecipazione”, intesa come presenza non nascosta dell'autore nella costruzione storico-critica che erige, e dunque come convinzione realizzata che la presenza della sua soggettività sia una funzione positiva della valorizzazione della materia piuttosto che della sua arbitraria manipolazione, per mettere in rilievo il giudizio estetico appunto partecipato, non neutrale ma esibito e argomentativamente giustificato in quanto ragione della sua esplicita parzialità di gusto. Emerge così un'altra caratteristica di questa *Storia*. Se si pensa al modo in cui vengono presentate figure come quelle di Campana, di Michelstaedter, di Svevo e soprattutto di Pasolini, si comprende quel che diciamo quando parliamo di *giudizi estetici partecipati*. È analizzando tale atteggiamento che diviene chiaro il modo peculiarmente asorrosiano di costruire il senso critico-storico della sua *Storia*. Ogni traccia di storicismo vi è assente, se con tale espressione si indica la convinzione della riconoscibilità di una qualche oggettività di un divenire storico che assegna a tutti i suoi attori il loro ruolo e li colloca comunque in una prospettiva teleologica. È del tutto evidente che nell'ambito di un atteggiamento storicistico non potrebbero aprirsi delle finestre extratemporali in cui si affacciano figure eccentriche rispetto alla storia che pur sempre le ospita, ma che non le risolve nel suo corso. Costruire il senso significa allora in questo caso esibire le ragioni delle scelte, farne risaltare la responsabilità critica soggettiva, perché appunto si sceglie, si edificano gerarchie di valore, ci si espone al confronto critico, si dialoga con il lettore, lo si orienta, gli si comunica quel che si vuol dire, lo si sollecita alla realizzazione in prima persona dell'esercizio critico.

È per questa via che in tutto il libro, ma in particolare in alcuni capitoli del terzo volume, si sente vibrare l'attenzione dello storico alla definizione di caratteristiche strutturali dello spirito italiano. E si avverte che niente affatto casualmente si rende visibile la traccia del riferimento a una attualità che ci concerne in quanto declinazione di una struttura spirituale universale. Nel capitolo su Italo Svevo e sulla letteratura della crisi, oltre il decadentismo, il dannunzianesimo, il futurismo, ad esempio, è centrale la notazione critica che eleva al ruolo di parole chiave l'“inettitudine” e l'“inerzia” dei personaggi, ossia il loro essere musilianamente degli uomini “senza qualità”. Il lettore avverte che nel riprendere, aggiornandola ad autori che Francesco De Sanctis non poteva conoscere, la categoria della “decadenza” dello spirito come minaccia incombenente sulla storia italiana riflessa nelle lettere, il critico-storico coglie, o almeno invita a intravedere, un modo dell'attualità, o di quella permanenza di una modalità negativa dello spirito italiano che permea anche l'attualità e la rende comprensibile (anche nella speranza di modificarla).

Come avviene la costruzione asorrosiana del senso generale della nostra letteratura e dei tanti sensi parziali, corrispondenti ai vari momenti o alle varie fasi di essa? Tale costruzione, che fa dell'opera un testo tanto lontano dallo storicismo quanto vicino a una posizione che abbiamo definito *costruttivista*, si realizza attraverso l'intreccio robusto, consapevole, riflesso, direi anche filosoficamente solido, sebbene mai esibito in quanto tale, ossia attraverso la connessione tra la realtà storico-sociale trasfigurata in forma letteraria, ma mai di-

menticata, e una penetrazione non schematica, né psicologista, né sistematicamente scolastica, delle situazioni, dei caratteri, insomma della *Stimmung* volta a volta dominante nel corso della storia. Le parole “inettitudine”, “inerzia”, “indifferenza” sono parole di cui (cfr. vol. III, p. 238) si può tracciare una storia, che è al tempo stesso “una storia di uomini e di cose”. Ecco: indipendentemente dalla maggiore o minore appropriatezza del giudizio su Svevo e sulla letteratura italiana della crisi (che a chi scrive appare di grado elevato), è rilevante il modo dell’argomentare critico che si esprime nei suoi giudizi – e che non è indifferente alla condivisibilità del giudizio estetico di merito. Le parole esprimono, dicono situazioni reali che divengono in esse forme letterarie. Proprio in quanto *parole*, esse sono agli occhi del critico capaci di assolvere alla loro funzione di costruzione e di esibizione di un giudizio critico. Ciò accade perché in questi termini il critico fa convergere il senso generale delle parole specifiche di cui si intesse l’opera letteraria (*La coscienza di Zeno*, in questo caso) e al tempo stesso la realtà umana e storico-sociale che ospita e alimenta, sempre e comunque, la produzione letteraria.

Le *parole* del critico, in cui volta a volta la sua operazione critica si deposita, sono il luogo ideale nel quale trovano il loro senso unitario e non più distinguibile le parole dei testi letterari e le parole che sono in se stesse di uomini e di cose, ossia appartengono alla loro materialità culturale e storica. Il lettore attento alle parole del critico-storico decodifica il nesso tra letteratura e vita (storica, culturale e psicologica). Nel compiere tale esercizio, il lettore coglie anche il valore letterario della *Storia* di Asor Rosa e ne gode. Essa assurge infatti a sua volta per lui a luogo in cui le parole del critico e le cose storiche a loro volta si fondono. La lettura della *Storia* diventa così un’occasione di godimento estetico, oltre che di comprensione e di giudizio conoscitivo. Non è difficile trovare l’esempio di quel che si è detto, riprendendo un’osservazione già avanzata circa il ruolo simbolicamente fondativo delle nozioni dei termini verbali “inettitudine”, “inerzia”, “indifferenza”, viste – ecco uno dei casi rilevanti dell’eco europea di questa storia – come la traduzione italiana della poetica di Robert Musil e del suo “uomo senza qualità”. Si tratta, secondo l’efficace espressione usata, del «dispogliamento mitteleuropeo di quanto nel protagonista è superfluo per arrivare più rigorosamente all’essenza e alla coscienza delle cose» (vol. III, p. 240). Dove sembra di sentire l’eco della poetica realistica di Francesco De Sanctis e della sua convinzione che la letteratura debba dare le “lacrime delle cose”, non le lacrime sulle cose, dovesse cioè far parlare le cose. E se le “cose” sono crisi, decadenza, perdita di centro e di certezze (anche quelle che Asor Rosa vede scomparire nell’attuale, odierna sopravvivenza faticosa di una letteratura *in crisi*, che non è più letteratura *della crisi*, come accade all’inizio del secolo scorso) ebbene, che le cose lascino dire alle parole questa crisi. Ciò è tanto vero che, con uno dei guizzi critici su base comparativa che si incontrano in questa *Storia*, il senso della crisi espresso dall’oblomovismo italiano che in Svevo è una categoria dello spirito, vien visto abbassarsi in Moravia a semplice impedimento all’azione, a limite etico, a banale riprovazione. Vista nella prospettiva che da Musil letteralmente si abbassa verso Moravia passan-

do per Svevo, emerge con grande precisione agli occhi del critico l'operazione di restringimento dell'ispirazione sveviana, realizzata tramite l'assegnazione di un ruolo rilevante alla dimensione del giudizio morale.

L'attenzione alla parola, dunque, è centrale nella critica-storia di Asor Rosa, lo si è più volte rilevato. La *sua* parola di critico, quella cui è affidata l'interpretazione del ruolo reale, *cosale* della parola letteraria, si avverte oltre che nell'analisi della prosa di Svevo, in una pagina in particolare tra quelle dedicate alla poesia di Ungaretti. Vi si legge infatti che Ungaretti «riafferra per i capelli» la parola e «le restituisce dignità di interpretazione o meglio di valorizzazione del mondo» (vol. III, p. 324). Qui si coglie bene la cifra (non solo stilistica) propria dell'intero terzo volume di questo libro, la sua modalità di fondo. Anche nella parola del critico-storico la parola valorizza il mondo letterario. Quasi in questa sola frase su Ungaretti si racchiude l'attribuzione al poeta della peculiare posizione sua di "avanguardista" che coglie la "crisi" della parola e la sottrae così alla funzione che aveva avuto di veicolo della poetica decadentistica. Altro è infatti subire e sfruttare la crisi della parola, altro è agirla, e consapevolmente viverla, come fa Ungaretti apprezzato da Asor Rosa.

E Montale? Quante volte nelle pagine a lui dedicate appare chiaro che è intorno al ruolo della parola che si gioca la possibilità che la critica colga l'essenziale? Si ricordi il commento ai versi finali della poesia che apre *Ossi di seppia*:

Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.
Codesto solo oggi possiamo dirti,
ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.

La poesia si apre con l'appello: «Non chiederci la parola che squadri da ogni lato / l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco / lo dichiari...». La parola montaliana, secondo il commento di Asor Rosa, è un "non" dello indicare, è un ridursi a storta sillaba, è rinuncia e «rifiuto del messaggio universale, [...] rinunzia alla parola che illumina e indica la strada» (vol. III, p. 331). Così, in tale asciugarsi della parola, si ottiene una perfetta autodefinizione di poetica. Montale infatti (lo si noti perché proprio questa appare una delle chiavi della lettura asorrosiana) «fa della sua stessa parola poetica uno strumento di critica verso se stessa» (vol. III, p. 332).

8

Un racconto critico di fatti letterari

di Raul Mordenti

1. In principio, naturalmente, era De Sanctis; ed erano le sue contraddizioni (che, peraltro, sono ciò che lo fanno così fecondo e, a differenza di tanti suoi contemporanei, ancora leggibile e utile). Nel marzo del 1869, Francesco De Sanctis (recensendo sulla "Nuova Antologia" le *Lezioni di letteratura italiana*