

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*

di Luigi Settembrini ad uso dei Licei) affermava l'assoluta *impossibilità* di scrivere una storia della letteratura:

Io mi spavento quando penso che grave mole di studii e di lavori resta tutta intera sul capo della nuova generazione. Per non parlare che solo della storia della nostra letteratura, se la non dee essere un viaggio artistico, sentimentale, estetico, se dee essere un serio lavoro scientifico, in tutte le sue parti esatto e finito, *non potea farla* il Settembrini, e *non può farla nessuno oggi*. Un lavoro è un problema che non si può risolvere senza i suoi dati, o presupposti. Una storia della letteratura è come l'epilogo, l'ultima sintesi di un immenso lavoro di tutta intera una generazione sulle singole parti. [...] Il lavoro di oggi *non è la storia*, ma è la *monografia*: ciò che i francesi chiamano uno studio. [...] Una storia della letteratura presuppone una filosofia dell'arte, generalmente ammessa, una storia esatta della vita nazionale, pensieri, opinioni, passioni, costumi, caratteri, tendenze; una storia della lingua e delle forme; una storia della critica, e lavori parziali sulle diverse epoche e su' diversi scrittori. E che ci è di tutto questo? Nulla...¹.

Poi, lo sappiamo bene, De Sanctis compose egualmente la sua *Storia della letteratura italiana*, anzi mentre scriveva quelle cose in ordine all'assoluta impossibilità di scrivere una storia della letteratura italiana aveva già firmato con l'editore Morano il contratto che lo impegnava a scriverne una.

2. Ma il problema così posto da De Sanctis resta, ed è problema cruciale, per lui e per tutti quelli che venendo dopo di lui si sono accinti a scrivere storie della nostra letteratura.

Si tratta qui, come si vede, del nesso fra due componenti co-essenziali della storiografia letteraria, il *documento* e il *discorso*: da una parte una mole padroneggiata di documenti filologico-linguistici-letterari, dall'altra un ragionamento etico-politico capace di organizzarne la narrazione; si tratta insomma della capacità di tenere assieme (i) l'analisi plurale delle innumerevoli informazioni e (ii) la sintesi unitaria del giudizio storico-critico; in altre parole, si tratta del rapporto vitale fra le *conoscenze* storico-letterarie e il *racconto* che le organizza e dà loro senso. Se ci riflettiamo: l'una e l'altra cosa – non una sola – sono rese tanto più necessarie dalla destinazione scolastica e didattica di una storia della letteratura. Abbiamo detto fin qui di due componenti: in realtà si dovrebbe piuttosto parlare di tre componenti, poiché ciò che abbiamo definito “il discorso” (distinguendolo dal “documento”) è a sua volta composto da due elementi giacché contiene in sé, e deve contenere, anche quella particolare modalità di discorso che è la *critica*, cioè il giudizio, cioè la valutazione delle opere e dei loro Autori. Direi dunque che una storia della letteratura, se la consideriamo in quanto testo (o scrittura o, *absit iniuria*, “genere letterario”) può essere definita come *un racconto critico, o valutativo, che ha per oggetto i fatti letterari*.

1. F. De Sanctis, *Settembrini i suoi critici*, ora in Id., *Saggi critici*, 3 voll., a cura di L. Russo, Laterza, Bari 1952, vol. II, pp. 257-80: pp. 278-9, le sottolineature sono nostre.

3. Se la *Storia europea della letteratura italiana* la leggiamo così, in quanto testo, e indossando degli occhiali analitici in grado di distinguere al suo interno le diverse componenti e tipologie testuali che intrecciandosi la costituiscono, allora la complessità del libro di cui parliamo deve colpirci, e stupirci: c'è informazione (tanta, e su questo torneremo), c'è racconto storiografico, originale e personalissimo, ma c'è anche *la critica*, una fitta serie di ciò che potremmo definire dei micro-saggi critici. A volte si tratta di interi capitoli (come – per fare un esempio solo – quello bellissimo e originale sull'Ariosto), altre volte di poche pagine o addirittura di poche frasi (come – per fare un esempio scelto a caso – le quattro illuminanti righe sulla riedizione àrcade nel Settecento delle rime di Angelo di Costanzo).

In tal modo il racconto storico di Asor Rosa, il suo “ritorno alla storia”, non cade mai nella filosofia della storia, perché parte sempre dai testi (anzi dalle opere) e dagli Autori e torna sempre alle opere e agli Autori. Così anche le acquisizioni critico-conoscitive della critica filologica e semiologica, specie italiana, non vengono abbandonate o rinnegate (come troppe autocritiche anti-semiologiche di moda negli anni Ottanta ci hanno abituato), ma al contrario vengono recuperate e vitalmente rimesse in circolo.

Questa componente critica, questa vena di critica letteraria che percorre il libro, tende per la propria stessa coerenza interna ad assimilare organicamente il resto e ad imporglisi, tende insomma a far diventare per intero questo libro una *storia critica*, che amalgama e riassorbe in sé le altre tipologie della scrittura.

La questione di come costruire e far vivere il nesso fra (a) informazioni, (b) racconto storiografico e (c) valutazione critica rimane comunque la questione cruciale della storiografia letteraria; ed è questione davvero impervia, tanto che negli anni del trionfo del *non-sense* post-moderno la complessità di tale questione ha condotto qualcuno alla resa, cioè a limitarsi all'accumulo di dati, magari sotto forma di schede, e alla rinuncia del racconto propriamente storiografico il quale era accusato della più terribile accusa, quella di essere “ideologico”; oppure – ma il risultato non cambiava – qualcun altro è stato indotto a limitare e banalizzare talmente questo secondo aspetto del discorso storico e narrativo da renderlo, appunto, privo di senso. Altri, al contrario, con la scusa della lotta al nozionismo, hanno invece ridotto al minimo anche le informazioni e la filologia, oppure hanno lasciato che la ricostruzione didattica del contesto storico prevalesse senz'altro sull'analisi e la valutazione critica dei testi.

Così, abolite l'informazione e la filologia, tolto (o piuttosto: proibito e interdetto) il discorso storico-politico, restava, prometteva di restare, solo il giudizio critico, anzi estetico, insomma la *critica-critica*, vergine di storia e di politica e fiera della propria verginità (peraltro improbabile, come tutte le verginità troppo esibite), una critica-critica narcisisticamente fiera della propria pura bellezza in quanto scrittura. Ma anche questa critica-critica – a ben vedere – poteva sopravvivere solo in apparenza, giacché la critica vera vive solo delle altre due componenti di cui si è detto (l'informazione accurata, cioè filologica, in ordine ai fatti letterari e il conferimento di senso storico, cioè in ultima istanza politico, a quei fatti) e in rapporto con esse, così che quando la critica si isola e – per dir così – si assolutizza essa anche si irrigidisce e si isterilisce, cioè si ri-

duce a quella caricatura di critica che sono i giudizi di gusto (la critica del “mi piace/non mi piace”²) che a volte sono sorretti da, a volte sono sostituiti con, personali manie o idiosincrasie (di cui quei giudizi critici sono solo le maschere). Mi permetto solo di far notare – in una sede come il Centro Iniziativa Democratica Insegnanti, prioritariamente interessato alla didattica – che una tale critica letteraria del “mi piace/non mi piace” è, dal punto di vista didattico, del tutto muta e inutilizzabile: essa può dare luogo tutt’al più a ripetizioni e scimmiettamenti, può essere al limite mandata a memoria ed essere oggetto di imitazione estrinseca da parte dei nostri studenti più attardati e conformisti, ma non ha comunque niente da insegnare loro, giacché essa non aiuta mai gli studenti a *sapere* di più e a *capire* meglio la letteratura.

E non per caso la più pura critica-critica, apparentemente (e solo apparentemente) senza più storia, senza più politica, senza più ideologia, senza più racconto, senza più conferimento di senso, senza più giudizio, sfocia nella contumelia personale e nella (perfino dichiarata!) personale antipatia, anzi nell’odio personale per questo o quell’Autore. L’alta e ispirata rivendicazione restauratrice di una pura, purissima letterarietà, idealisticamente irrelata, e lo sfogo personale più becero e umorale convivono così in questa critica, e con esiti francamente teratologici.

Assumiamo come esempi di una tale critica-critica (non critica) proprio alcuni giudizi riferiti all’opera di Asor Rosa di cui qui trattiamo (e, leggendoli, si capirà perché non metta conto soffermarsi sui nomi degli Autori di tali “giudizi critici”):

Dopo aver letto più o meno un quarto dell’insieme... [sic! Solo un quarto, neppure tutto! *N.d.A.*] [...]

Non ho mai avuto simpatia per l’autore. In primo luogo a causa delle sue proterve e nebulose idee politiche giovanili. [...]

Non essendo propriamente né un critico militante né uno studioso, ma un organizzatore editoriale con ambizioni politiche, Asor Rosa sembra aver letto poco del Novecento.

E ancora da un’altra celebre penna, e robustissima: «Godo come un pazzo per le belle, brutali stroncature di Asor Rosa. La mia vita è improvvisamente rallegrata da belle, efficaci, brutali seriali stroncature dell’ultima fatica critica di Asor Rosa...».

Et de hoc satis. Credo davvero che basti a esemplificare una critica (contraddittoriamente) “pura” e però militante nell’insulto, la critica di coloro che definirei “i nipotini maleducati di Antonio Baldini”³.

2. Qualcuno, con riferimento a una trasmissione di Renzo Arbore di qualche anno fa (ma forse già del tutto dimenticata), l’ha definita anche “la critica dei quattro babà” (“quattro babà” era il voto più alto che veniva conferito alle più diverse cose, se approvate dal gusto di quel recensore *sui generis*).

3. Non ha nulla a che fare con questo – tengo a chiarirlo – il diritto/dovere alla critica negativa, anche aspra, o alla cosiddetta “stroncatura” (si veda al proposito: G. Ferroni, M. Onofri, F. La Porta, A. Berardinelli, *Sul banco dei cattivi*, Donzelli, Roma 2006); ciò che distingue

Questo piccolo ma significativo episodio ci costringe ad aprire una parentesi: insomma, questa critica-non critica militantemente neo-rondista chiede ormai di essere esaminata *in sé*, cioè di essere considerata a sua volta come un problema di storia della critica di cui andrebbero capite le ragioni. Dobbiamo allora domandarci: da dove viene tanta violenza (non so trovare altra parola) di cui abbiamo dato un piccolo e parzialissimo saggio?⁴ Insomma: cosa non si perdona, e non si può perdonare, ad Alberto Asor Rosa e al suo libro?

Credo che tale violenza si rivolga non per caso contro l'opera di cui parliamo, e che non per caso quei giudizi violenti siano stati ospitati (anche violando certe tradizioni e pretese di eleganza e *aplomb*) da giornali come "Il Sole 24 Ore" organo della Confindustria, "La Stampa", "Corriere della Sera", "Il Foglio", "Il Giornale" ecc. Mi permetto di ricordarlo, cosciente di commettere in tal modo anche io l'imperdonabile peccato di "ideologia", ma, francamente, confesso che l'orientamento politico di tali giornali non mi sembra un particolare del tutto trascurabile. E già che sono entrato nel campo delle pubbliche e personali confessioni di peccati imperdonabili, confesso anche di essere assai affezionato allo sforzo di conferire *sensu*⁵ alle cose del mondo, uno sforzo che per gli umani, da sempre, prende essenzialmente la forma del raccontare (non per caso la modalità letteraria più in crisi nella crisi generale della letteratura del nostro tempo); lo sforzo teso a conferire senso alle cose appare oggi come il più sovversivo e necessario dei gesti, contro un sistema socio-politico (il "capitalismo realizzato", chiamiamolo così) che vuole presentare come ovvia e inevitabile la sopravvivenza di un potere ormai del tutto *privo di senso*, vuoto di qualsivoglia ragione che non sia la sua stessa esistenza e mera conservazione.

Ecco, per dirla in breve, io credo che la colpa imperdonabile che si rimprovera ad Asor Rosa e al suo libro sia esattamente lo sforzo ostinato di raccontare, cioè di cercare di *dare un senso ragionevole* ai fatti della nostra letteratura e, attraverso essa, alla nostra storia, ma dunque anche al presente-futuro della nostra politica.

Questo problema politico, appena accennato, va però subito abbandonato, giacché esso non riguarda direttamente questa nostra occasione di incontro.

la modalità che qui si vorrebbe condannare dalla (più che legittima) stroncatura è che la prima *prescinde* quasi totalmente dal testo fatto oggetto di critica né entra mai *nel merito* delle sue proposte, giungendo fino al limite di non leggere neppure l'opera che si sta stroncando, e di vantarsene (appunto, come si è visto: «Dopo aver letto più o meno un quarto dell'insieme...»).

4. Sarebbe infatti possibile costruire un'antologia di simili e altrettanto insultanti "critiche" (se vogliamo chiamarle così), comparse di solito sulla stampa quotidiana e spesso affidate, in verità, a recensori non specialisti di letteratura (ma risparmiamo una tale galleria degli orrori a noi stessi e al complice Lettore). Diciamo solo, per segnalare il livello di tali critiche, che grandissimo spazio ha avuto in molte di esse la segnalazione di... un errore di stampa, o meglio "di computer" (Maltese in luogo di Malaparte); da ciò l'inclito recensore faceva discendere signorilmente l'insinuazione che a causa dell'età avanzata (sic!) Asor Rosa non fosse più in grado di distinguere fra i due.

5. Mi permetto di rinviare alla rivista on line in cui si cerca di declinare quest'affermazione di principio riferendola al fatto letterario e al "paragone delle arti": www.testoesenso.it

4. Asor Rosa affronta dunque di petto la questione antica e difficile che De Sanctis aveva esplicitato e da cui siamo partiti, e lo fa in modo del tutto nuovo; egli può farlo (direi: è forse oggi l'unico in Italia che può farlo) perché ha alle spalle la grande mole di conoscenze critico-letterarie, specifiche, originali, approfondite e analitiche, che costituiscono la sua *Letteratura italiana* einaudiana, cioè l'impresa collettiva da lui progettata e diretta: 7 volumi e 11 tomi usciti dal 1982 al 1991, poi rafforzati ancora dai 4 volumi e 7 tomi delle *Opere* usciti dal 1992 al 2000.

Questa è la base di informazioni letterarie (non solo immensa per mole ma in gran parte – voglio sottolinearlo – anche nuova ed innovativa) che si tratta ora di ricondurre a nuova *sintesi* e, al tempo stesso, di rendere comunicabile e diffusa nella nostra cultura, a cominciare evidentemente dal sistema scolastico e formativo, facendola scendere “per li rami” dai nostri docenti alle nostre Università, alle nostre scuole. Compito, come si vede, non facilissimo, ma necessario: *Hic Rhodus, hic salta!*

Permettetemi di dare un esempio che mi tocca personalmente di questa utilizzazione originale del materiale critico nuovo emerso dagli anni Ottanta ad oggi: mi è capitato di dedicare circa un ventennio della mia vita all'edizione di un'opera che a me, naturalmente, parve e pare di eccezionale importanza, il *Dialogo della mutatione di Firenze* di un certo Bartolomeo Cerretani⁶ che mette in rapporto, e siamo nel 1520!, Savonarola (anzi: il savonarolismo, che è cosa diversa e più duratura) con Martin Lutero, Erasmo da Rotterdam, Johannes Reuchlin e la *kabbalah*; naturalmente la mia edizione critica, che uscì nel 1990, lasciò invece del tutto indifferente la comunità degli studiosi della nostra letteratura e non turbò affatto il loro sonno. Ebbene, con mia immensa sorpresa, Asor Rosa non solo conosce Cerretani (che figura nella sua *Storia* con ben sette citazioni!) ma, ciò che conta assai di più, *lo usa*, lo usa per arricchire, almeno un poco, il quadro della nostra cultura letteraria in quegli anni decisivi per la nostra storia.

Sono certo che moltissimi colleghi della mia generazione, che abbiano collaborato oppure no alla *Letteratura* einaudiana, troveranno analoghe e piacevoli sorprese in questo libro, cioè troveranno qui finalmente utilizzate e messe in circolo le loro piccole o grandi scoperte. Fra tali scoperte (o se si preferisce: tali arricchimenti prodotti dalla più recente ricerca critico-letteraria), che mi sembra bastino da sole a rendere di colpo invecchiate e inutilizzabili le altre storie della letteratura italiana attualmente disponibili, voglio solo citare a mo' di esempio le pagine dedicate alla monaca veneziana Arcangela Tarabotti (1604-1652)⁷. Più in generale la rilevante presenza della scrittura femminile rappresenta, e di nuovo sulla scorta delle acquisizioni della *Letteratura italiana* einaudiana, una delle più importanti novità critico-storiografiche dell'opera di cui parliamo.

6. B. Cerretani, *Dialogo della mutatione di Firenze*, ed. critica secondo l'apografo magliabechiano a cura di R. Mordenti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1990 (in allegato al volume un floppy-disk da 3,5” con le *Concordanze*).

7. Cfr. A. Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana*, 3 voll., Einaudi, Torino 2009, vol. II, pp. 50-2.

E proprio il Seicento ci induce di necessità ad un'altra considerazione: è del tutto evidente che Asor Rosa, attento a dare conto delle scoperte altrui, utilizzi con particolare rilievo le – chiamiamole così – scoperte proprie. Fra queste vorrei citarne due: la bella immagine, che è anche una chiave di interpretazione critica, di un lungo “autunno del Rinascimento” (autunno non solo come epoca di esaurimento ma anche di maturazione) e la rilettura complessiva del Seicento, o piuttosto: la decostruzione sistematica di questo pseudo-concetto critico *passee-partout* e, con esso, della condanna sommaria di tradizione laico-massonica e crociana che per un paio di secoli ha perfino impedito la lettura delle opere di quel secolo⁸.

Ma altre se ne sono aggiunte negli anni della *Letteratura* einaudiana, e voglio citare qui (come spunto di una possibile discussione) l'idea di una *longue durée* e di una sostanziale unitarietà del primo grandioso ciclo della nostra letteratura, cioè l'idea di un arco che si svolgerebbe dunque, senza sostanziali interne fratture, da Dante fino a Machiavelli ed Ariosto, passando naturalmente per Petrarca e Boccaccio e culminando proprio negli anni “catastrofe italiana” del 1527-30. Questa interpretazione (se io l'ho bene intesa) ruota attorno all'idea di Asor Rosa di una “fondazione del laico” legata alla letteratura (anzi: alla poesia) d'amore del Trecento. Anticipando i termini di una possibile discussione, dico francamente che una tale visione, se ha il merito di liberarsi di una contrapposizione troppo scolastica fra “Medioevo” e “Rinascimento”, rischia però di far passare troppo in secondo piano delle vere e proprie *faglie* che effettivamente percorrono, e dividono, quei primi straordinari tre secoli della nostra letteratura. Prima fra tutte la frattura che appare decisiva in tutta la nostra storia letteraria e anzi in tutta la nostra storia culturale, e che non solo separa ma contrappone Dante e Petrarca, vedendo Giovanni Boccaccio (il “Boccaccio medievale” quale emerse dalla grande ricerca di Vittore Branca) come sospeso e oscillante fra quei due grandi *modelli*⁹. Vorrei dire che quei modelli – entrambi assolutamente intenzionali, consapevoli di sé e dunque del tutto coerenti – erano troppo grandi per poter convivere, e che un secolo (nel senso desantisianiano del termine) è troppo piccolo per contenerli entrambi, così che occorre ipotizzare riferendosi ad essi almeno due secoli “l'un contro l'altro armato”, e non uno solo; ma cercare di approfondire questo discorso ci porterebbe troppo lontano.

5. Resta da vedere il problema principale di tutte le storie della letteratura: come organizzare e scandire il racconto unitario che dà conto di Autori e opere? Per periodi storici? Per grandi categorie storico-critiche? Per singoli Autori? Per generi letterari? (E, dato che siamo in questa sede, mi permetterete di ricordare con voi le lunghe appassionante discussioni che intorno a questo problema ci poneva la indimenticabile Franca Mariani Ciampicacigli.)

8. Questa seconda, come è ben noto, rappresenta forse la più importante fra le originali proposte critico-storiografiche di Asor Rosa.

9. A ben vedere: sono i due duraturi modelli di intellettuale-poeta che proprio la nostra vicenda letteraria ha proposto all'Europa e al mondo.

La scelta di Asor Rosa è di procedere in *quattro momenti* secondo uno schema (non rigidissimo, ma ricorrente e assolutamente riconoscibile) che mi sembra possibile descrivere così:

a) *primo momento*: un movimento a partire dalla storia per arrivare alla cultura (ed è significativo che quasi tutti i capitoli contengano nel loro titolo un'indicazione cronologica, intendo dire delle *date*); questo significa un inquadramento storico-politico dell'epoca e dei suoi caratteri, e un paragrafo dedicato a ciò apre sempre i capitoli della *Storia europea della letteratura italiana*. Al punto che se la serie di questi paragrafi n. 1 dei diversi capitoli fosse letta modularmente, un paragrafo dopo l'altro, essa potrebbe costituire di per sé una sorta di sintesi della nostra storia.

b) *Secondo momento*: la cultura e la letteratura nei loro reciproci e intensi e determinanti rapporti; a cominciare dunque dal problema degli intellettuali e delle diverse forme storiche assunte dalla loro organizzazione, dalla produzione e dal consumo della cultura. Risuonano qui, evidentemente, i primi due volumi della *Letteratura italiana* einaudiana, il primo del 1982, intitolato *Il letterato e le istituzioni*, e il secondo del 1983 che si intitolava *Produzione e consumo*; ma si potrebbe collocare qui anche la grande lezione gramsciana a proposito degli intellettuali e dell'organizzazione della cultura¹⁰. Collocherei prevalentemente in questo "secondo momento" anche le belle e utilissime *Schede linguistiche* di Sabine Koster Gensini (di cui non posso dire altro, data la mia assoluta incompetenza).

c) *Terzo momento*: i grandi Autori, cenni bio-bibliografici e, soprattutto, descrizione e analisi critica delle loro opere; è questo terzo momento che occupa, quantitativamente e non solo, lo spazio maggiore del libro e che – come si è visto – ne costituisce il vero cuore argomentativo.

d) Infine, *quarto momento*: un movimento che, per così dire, *ritorna* dalla letteratura alla storia; ma – si noti questo punto – tale ritorno apporta alla storia qualcosa in più, giacché esso si compie attraverso la critica letteraria; naturalmente quest'ultimo movimento non è circoscritto ai paragrafi finali dei capitoli ma è del tutto interno al discorso critico-valutativo che, come abbiamo detto, percorre tutto il libro, e dunque il ritorno alla storia attraverso la critica trasuda da ogni pagina del libro. Fa parte integrante di questo "quarto momento" la *Nota bibliografica* che conclude ogni capitolo; si tratta in effetti di una messa a punto critico-letteraria, dunque di una *Nota* utile e sempre da leggere integralmente, che consente di sopprimere le note (con personale acerbo dolore di chi vi parla, ma con sicura soddisfazione dei lettori mentalmente più sani e, ciò che più conta, dell'editore).

Scelgo, davvero quasi a caso, un capitolo e la sua articolazione interna per esemplificare questo modo di procedere e i suoi quattro momenti (è il capitolo terzo del secondo volume, che è intitolato *L'età dell'Illuminismo e delle riforme* (1748-1789) e che si legge alle pp. 210-306):

10. Si veda in particolare nell'edizione tematica Togliatti-Platone (quella peraltro che la generazione di Asor Rosa ha letto) il volume che raccoglie molti scritti dei *Quaderni* sul tema: A. Gramsci, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Einaudi, Torino 1952.

(a. *Primo momento*)

Il secolo dei lumi

L'assolutismo illuminato

(b. *Secondo momento*)

Le nuove tendenze intellettuali

Scheda linguistica: Tra "infranciosamento" e rinnovamento linguistico

L'illuminismo italiano

Cultura e ricerca letteraria

(c. *Terzo momento*)

I tre "grandi": Parini, Alfieri, Goldoni

(d. *Quarto momento*)

Cultura italiana e cultura europea

La questione del "preromanticismo"

Scheda linguistica: Dalla questione della lingua alla filosofia del linguaggio

Nota bibliografica

Naturalmente l'inconveniente della scelta compiuta da Asor Rosa per organizzare la materia (peraltro nessuna scelta è priva di inconvenienti) è che un Autore si può trovare in molti luoghi diversi; per limitarci a considerare un Autore importante, anche se non eccelso: Giambattista Giraldi Cinzio si trova disperso in una mezza dozzina di luoghi, prima in quanto teorico del comporre commedie e tragedie, poi in quanto novellista degli *Ecatommiti*, poi in quanto tragediografo e autore dell'*Orbecche*, poi in quanto poeta cavalleresco per *L'Ercole*, infine in quanto espressione di una sensibilità "ferrarese" come autore del dramma satiresco *Egle*.

6. Legato a questo problema del criterio di organizzazione della materia ce n'è un altro di cui mi piacerebbe potessimo sbarazzarci: è il problema del "c'è/non c'è", che invece delizia particolarmente i recensori giornalistici. Questo problema rappresenta in realtà un puro *non sense*, come ha osservato giustamente intervenendo nel dibattito – se possiamo chiamarlo così – aperto da questo libro uno dei nostri massimi filologi e teorici della letteratura, Edoardo Sanguineti. Perché Sanguineti ha ragione? Perché questo gioco del "c'è/non c'è", esattamente come il gioco delle "tre carte", è un gioco in cui si perde sempre (o, se si preferisce: si vince sempre), e questo per l'ottimo motivo che – dato il rapporto obbligato fra nove secoli di lettere italiane e il numero delle pagine sopportabile in un libro a stampa – le esclusioni sono assolutamente inevitabili. Mi permetto di far notare che delle esclusioni di per sé riprovevoli si possono trovare non solo in una Storia letteraria come questa ma anche nelle enciclopedie e perfino nei dizionari bio-bibliografici del tipo di quello (peraltro utilissimo) che coronava la *Letteratura italiana* einaudiana. E *idem* si può dire, mi sembra, della versione per bambini del medesimo gioco del "c'è/non c'è", quel-

l'altro gioco scemo che si chiama "quante pagine vale Tizio/quante pagine vale Caio/quante Sempromio".

7. Tuttavia la mia presentazione di quest'opera non vorrebbe essere solo una *critique des beautés*. Ad esempio: i riferimenti all'Europa, salvo eccezioni (il capitolo terzo del secondo volume, poc'anzi citato rappresenta appunto, per puro caso, una di queste eccezioni), mi sembra che restino secondari e solo di sfondo; ciò non significa che tali riferimenti siano trascurabili, piuttosto li definirei *posteriori*, cioè essi non rappresentano il "punto di vista" della narrazione come il titolo dell'opera (*Storia europea della letteratura italiana*) sembrerebbe promettere. Dico questo con convinzione, resa forse più radicale del dovuto – lo ammetto francamente – da un certo mio personale dissenso con quel titolo: credo infatti che un tale libro avrebbe meritato un titolo più innovativo e più fedele al suo contenuto effettivamente innovativo, ad esempio avendo il coraggio di proclamare anche nel titolo ciò che il testo in effetti dice e dimostra; mi riferisco alla decostruzione del concetto stesso di "letteratura italiana" e forse all'impossibilità di usare d'ora in poi un tale pseudo-concetto critico (dove la falsità si annida, evidentemente, nell'uso del singolare). Questa ipotesi alternativa di titolazione, che io – lo confesso – avrei molto amato, e cioè *Storia delle letterature italiane*, è peraltro discussa, e scartata, dall'Autore nella *Presentazione* all'opera (ma dunque un tale problema è ben presente ad Asor Rosa e merita discuterne qui con lui).

Il punto di tale discussione è bene illustrato da ciò che Asor Rosa scrive in una delle pagine conclusive:

Non è mai accaduto, infatti, neanche nei momenti di maggiore divisione politica e decadenza culturale, che un autore, nato e cresciuto in un qualche luogo della penisola, si denominasse da sé o si facesse chiamare siciliano o napoletano o milanese piuttosto che italiano. Il "genus italicum", l'elemento "genetico" unificante – ha prevalso alla fine sulle fratture verticali¹¹.

Ebbene, io penso che questo non sia stato sempre vero (non fu vero – tanto per dirne uno – per Dante¹²), penso che sia stato vero solo da una certa data in poi e non prima, penso che sia stato vero per i più, ma non per tutti¹³ e penso soprattutto che oggi, di nuovo, ciò che Asor Rosa scrive tenda a non essere più vero; basti pensare alla nuova e importantissima letteratura dei migranti, che di certo è "italiana", perché scritta in lingua italiana e in Italia, e però con altrettanta certezza non è scritta da "italiani" – almeno nel senso tradizio-

11. Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana*, cit., vol. III, p. 613.

12. Sarà solo un caso, o forse è una sorta di lapsus per omissione, il fatto che Asor Rosa non citi nel suo elenco "siciliano o napoletano o milanese", anche "fiorentino"?

13. Non fu vero – credo – neanche per il poeta cesareo Pietro Trapassi, nato a cento metri da Campo de' Fiori, o per l'ancor più grande Giuseppe Gioachino Belli, di certo romano ed europeo, ma forse non altrettanto italiano.

nale di questa parola – e meno che mai è scritta a partire del *genus italicum*¹⁴. Per ironia della storia (è qui il caso di dirlo) proprio Asor Rosa, che più di ogni altro ha contribuito a criticare e a mettere definitivamente in crisi il paradigma desantisiano con la sua *Letteratura italiana* Einaudi, finirebbe poi per restarne vittima, e questo perché se è indubbio che la tradizione letteraria italiana abbia funzionato per secoli come fattore di unificazione (ma quanto artificiale e superficiale!) della nazione italiana, non è invece altrettanto fuor di dubbio che tale operazione culturale si fondasse su fatti storici reali, cioè che la storia¹⁵ che De Sanctis (non per primo, ma più efficacemente di tutti) ci ha raccontato corrispondesse per intero alla vera storia culturale dei popoli che hanno abitato il Bel Paese.

Al contrario, mi sembra interessantissimo e potenzialmente assai fecondo per la nuova critica, per “l’altra critica”, lo spunto (già gramsciano) riproposto da Asor Rosa, poche righe dopo il passo appena citato, a proposito di una italianità (per dir così) *naturaliter* cosmopolita o universale: «La letteratura italiana è stata a lungo cosmopolita perché non poteva essere *stricto sensu* nazionale (come la francese o l’inglese o la spagnola): l’universalismo è congenito all’“imperfezione italiana”»¹⁶.

Se le cose stanno così, allora la difficoltà che incontriamo nella definizione della “italianità” si colloca nel cuore stesso delle cose, non solo nell’ambito della storiografia, cioè assisteremmo al paradosso della letteratura in effetti meno nazionale di Europa, la quale però, più di ogni altra letteratura europea, ha contribuito a de-finire (e anzi a costituire!) una nazione; e però questa nazione sarebbe a sua volta la meno “nazionale” d’Europa, recando essa iscritto nel suo stesso DNA un incoercibile afflato cosmopolita e internazionalista.

Già che parliamo del problema della titolazione, mi permetto di dire – in conclusione – che la categoria critica di “decadenza” appare del tutto svuotata di significato (proprio dalle argomentazioni di Asor Rosa) e, dunque, che essa dovrebbe essere del tutto dismessa, mentre compare ancora surrettiziamente nel titolo del secondo volume *Dalla decadenza al Risorgimento*. L’idea di “decadenza” sorge ad un parto – sia logicamente che storicamente – con l’idea di “progresso”, cioè con la bizzarra idea ottocentesca e primo-novecentesca secondo cui la storia va sempre avanti e procede sempre, e però, qualche volta, essa anche si ferma o torna indietro e decade. Ma come ci ha insegnato Benjamin (nel 1940, cioè nel punto forse più basso della storia dell’umanità) la sorpresa perché certe cose possano “ancora” accadere nel XX secolo ha come solo contenuto di verità la riprova che la filosofia della storia da cui una tale idea

14. Oltre alla pionieristica linea di ricerca perseguita da anni su impulso di Armando Gnisci, il riferimento di un tale discorso è oggi anche la rivista “Scritture migranti”, promossa da Fulvio Pezzarossa presso il Dipartimento di Italianistica dell’Università di Bologna (il primo numero reca la data del 2007).

15. Qui la parola “storia” deve recuperare tutta la sua intrinseca ambiguità, cioè “raccontare una storia” significa sia fare della storiografia che inventare una favola.

16. Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana*, cit., vol. III, p. 614.

deriva non vale proprio nulla. E allora: come si può definire il Seicento un'epoca di decadenza? Rispetto a che cosa? E soprattutto, ripeto, come si può definire "decadenza" il Seicento mosso, fratto, complicato, fecondissimo che Asor Rosa per primo ci ha descritto e ci ha permesso di (ri)leggere?

Propongo dunque formalmente all'Autore che la parola "decadenza" scompaia dal titolo del secondo volume (e sia sostituita dal tanto più dialettico e veritiero termine "crisi"), e propongo che ciò possa avvenire fin dalla seconda edizione di questo libro; questa di certo sarà imminente se il numero delle copie vendute ha ancora un qualche rapporto con la qualità, l'utilità, l'importanza dei libri, che qualche rara volta – come in questo caso – si meritano anche il titolo di grande libro.

9

I limiti della storiografia letteraria

di *Lucia Strappini*

Le osservazioni che seguono non pretendono di essere una recensione della *Storia europea della letteratura* di Alberto Asor Rosa, ma si propongono piuttosto di prendere spunto dalla pubblicazione di quest'opera per mettere a fuoco alcune questioni che sono sollecitate dalla lettura di questi volumi.

Questa *Storia* ha infatti, tra gli altri meriti, quello di avere riproposto in modo autorevole, se pure indiretto, un nodo che interessa o dovrebbe interessare tutti coloro che di letteratura si occupano: se sia possibile cioè considerare ancora corrispondente alle esigenze odierne intrattenere un rapporto profondo con la letteratura utilizzando come strumento la storia letteraria. Negli ultimi decenni si sono straordinariamente moltiplicate storie della letteratura italiana che sono state pensate quasi sempre per l'impiego direttamente scolastico didattico e dunque si sono ritenute (a torto) affrancate dall'obbligo intellettuale che qualunque ricostruzione storica dovrebbe comportare, ovvero l'assunzione esplicita di un punto di vista organico al quale connettere la motivazione e il valore dell'operazione di rilettura in prospettiva storica dei fatti che si intende condurre. Altrimenti detto, un'ideologia. Non perché si possa (o si debba) riproporre lo schema ben diffuso fino a qualche decennio fa, che faceva più o meno meccanicamente derivare da un impianto ideologico il percorso da seguire nell'individuazione del senso da imprimere agli oggetti considerati, che fossero opere letterarie, fenomeni culturali, avvenimenti storico-politici o altro. Ma perché, nonostante i grandi proclami degli anni Novanta del secolo scorso, le ideologie continuano a vivere e ad esprimere posizioni, opzioni e rifiuti; e naturalmente è una ideologia ben riconoscibile anche quella che ha trionfalmente affermato la fine di tutte le ideologie.

Dunque per proporre con qualche credibilità e fondamento una storia è necessario avere ben chiaro ed esporre un preciso punto di vista al quale connettere frammenti, scorci o ampie ricostruzioni; quello che chiamerei ideologia, ovvero il richiamo a un sistema di valori che sorregge le analisi, le interpretazioni, le ricostruzioni, come anche, direi, i comportamenti. In modo che tutto