

Saggi

18

Enza Biagini, Lanfranco Binni,
Fausto Curi, Marco Dondero,
Sandro Gentili, Enrico Ghidetti,
Romano Luperini, Raul Mordenti,
Annalisa Nacinovich, Anna Rita Rati,
William Spaggiari, Massimiliano Tortora

Lo storicismo critico di Walter Binni

Atti dell'incontro di studio
«Walter Binni e lo storicismo»
Università di Perugia,
Facoltà di Lettere e Filosofia,
Palazzo Manzoni, 20-21 novembre 2013

Il Ponte Editore

in coperta Walter Binni nel suo studio di Lucca (1989)

I edizione: settembre 2014

© Copyright Il Ponte Editore - Fondo Walter Binni

Il Ponte Editore
via Luciano Manara 10-12
50135 Firenze
www.ilponterivista.com
ilponte@ilponterivista.com

Fondo Walter Binni
www.fondowalterbinni.it
lanfrancobinni@virgilio.it

INDICE

- 7 LANFRANCO BINNI, *Introduzione*
- 19 RAUL MORDENTI, *Sulla concezione binniana di poetica*
- 23 ROMANO LUPERINI, *Su «La poetica del decadentismo»*
- 31 ENZA BIAGINI, *La Storia «nella» letteratura e la letteratura nella Storia*
- 67 FAUSTO CURI, *Fenomenologia e storiografia nell'opera di Luciano Anceschi*
- 79 ANNA RITA RATI, *Gli studi di Binni sull'Ariosto*
- 99 ANNALISA NACINOVICH, *Gli scritti arcadici di Binni: fra storia degli intellettuali e «geografia della letteratura italiana»*
- 109 WILLIAM SPAGGIARI, *«L'essenziale sentimento dell'esistenza»: gli scritti carducciani di Walter Binni*
- 125 ENRICO GHIDETTI, *L'«invenzione» del decadentismo. Dallo storicismo alla storia delle poetiche*
- 137 MASSIMILIANO TORTORA, *Binni e la periodizzazione del Novecento*
- 155 MARCO DONDERO, *L'ultimo «Leopardi»*
- 165 SANDRO GENTILI, *In conclusione*
- 171 *Indice dei nomi*

LANFRANCO BINNI

INTRODUZIONE

È evidente dal titolo di questo incontro di studio, «Walter Binni e lo storicismo», che ci si vuole confrontare con la metodologia storico-critica di Binni, un metodo sperimentato su autori, momenti, fasi della storia letteraria, da Dante a Leopardi a Montale, in oltre sessant'anni di intensa attività critica.

Binni non si è mai definito «storicista» ma ha sempre riconosciuto un debito fecondo nei confronti dello «storicismo integrale» del suo principale maestro, Luigi Russo, su una linea De Sanctis-Russo-Gramsci. La sua concezione della «poetica», dispositivo concettuale continuamente sperimentato e rielaborato nello studio degli scrittori e dei poeti (nel caso di Leopardi, il poeta piú congeniale, dal 1934 al 1997), coinvolge profondamente la Storia (un titolo binniano del 1982: *Ugo Foscolo. Storia e poesia*), le culture di un'epoca, la filosofia, la musica, le arti, la politica. Nel saggio metodologico del 1963, *Poetica, critica e storia letteraria*, Binni rende conto della sua esperienza di critico e storico della letteratura proponendo «non una nuova estetica, ma un nuovo modo di leggere» aperto ai piú diversi strumenti critici ma non al prezzo di una perdita di rapporto con la complessità della letteratura e della Storia.

Oggi che molte mode culturali degli anni settanta-novanta (lo strutturalismo, il nichilismo) hanno consumato la loro breve traiettoria perdendosi nelle nebbie di un postmoderno mal compreso, ha forse senso ripensare le «dialettiche dello storicismo» (questo era un titolo-promemoria al quale avevamo pensato con

Sandro Gentili per questo incontro), riannodare fili interrotti, impegnarsi in nuove piste di ricerca, ma confrontandosi con le esperienze di una tradizione critica complessa e di lungo respiro.

Un centenario può allora costituire un'occasione per sfuggire al terreno scivoloso della memoria e rimettere a fuoco esperienze e valori, opere e autori, attraverso incontri di studio come questo, e attraverso strumenti di studio. Per questo gli Atti di questo incontro saranno pubblicati e «messi in circolo», mentre sono in stampa gli Atti dell'incontro che si è tenuto il 4 maggio a Perugia presso l'Archivio di Stato di Perugia, dove è conservato l'archivio di Binni. Anche l'archivio di Binni è uno strumento di studio: pubblicato il carteggio con Aldo Capitini nel 2007, sono in corso di pubblicazione il carteggio con Luigi Russo e quello con Claudio Varese. Anche la biblioteca di Binni conservata alla Biblioteca Augusta di Perugia è uno strumento di studio, che sarà oggetto nei prossimi mesi di una ricerca sulla sua formazione. E sono strumenti di studio le opere di Binni che dal prossimo aprile saranno ripubblicate in un'edizione "genetica" di opere complete, in coedizione tra il Fondo Walter Binni e Il Ponte Editore: venti volumi che saranno pubblicati su carta, distribuiti dalla casa editrice, e contemporaneamente su web, liberamente scaricabili dalla sezione "Biblioteca" del sito www.fondowalterbinni.it. I primi tre volumi raccoglieranno gli scritti leopardiani dal 1934 al 1997, e l'intera edizione si concluderà nel 2017 con un volume di bibliografia generale degli scritti di e su Binni.

E questo era il mio saluto, naturalmente di buon augurio per questo nostro incontro, e di concreta gratitudine nei confronti di chi l'ha voluto e sostenuto: Sandro Gentili e il Dipartimento di italianistica dell'Università, l'assessore alla cultura della Regione Umbria, Fabrizio Bracco, l'assessore alla cultura del Comune di Perugia, Andrea Cernicchi, Gabriele De Veris e l'Associazione Italiana Biblioteche.

RAUL MORDENTI

SULLA CONCEZIONE BINNIANA DI POETICA*

1. *A partire da un appunto di Binni*

Nei due ultimi fogli di appunti ritrovati da Lanfranco Binni sulla scrivania dopo la morte del padre e intitolati *Quasi una biografia*, Walter Binni mette in rapporto la sua «critica poetante» («pur lontano come sono da modi estetizzanti o neoestetizzanti», scrive) con le emozioni che gli hanno fatto da «sorgente»; la poesia e la letteratura, certo, e però non solo queste:

[...] ma *prima* la musica e il cinema le cui emozioni traducevo a vari gradi di maturità in prospettive poetiche e di cui arricchivo la mia capacità di penetrazione della poesia e della sua *riesternazione*¹.

Un passo invero sorprendente (tanto più che le parole “*prima*” e “*riesternazione*” sono sottolineate da Binni, e quest’ultima parola, “*riesternazione*”, mi sembra particolarmente densa e bella, forse capace di definire l’attività stessa del critico); così abbiamo qui un elenco tanto cursorio quanto significativo che va dai quartetti di Beethoven e l’op. 95 a Bela Bartok e Prokofiev, a Brecht, dagli “squarci della guerra” di Burri a *Barry Lindon* (e credo si debba qui intendere l’opera di Kubrik).

* Dedico questo intervento alla memoria di Umberto “Paci” Carpi, che avrebbe dovuto svolgere in questo nostro incontro una vera relazione introduttiva, e che avrebbe trattato anche del cruciale tema della poetica tanto meglio di quanto io non possa e sappia fare.

¹ Cfr. L. Binni, *Questo speciale*, «Il Ponte», nn. 7-8, luglio-agosto 2011, p. 5.

Quasi all'inizio di questo elenco, subito dopo il nome di Michelstaedter, si legge:

Decadentismo (Verlaine, Mallarmé, Rimbaud).

Poi la storicizzazione attraverso la *poetica* [anche questa parola sottolineata, ndr] che si sviluppò come l'ha definita Garin².

Dunque Binni compie qui un gesto di autobiografia intellettuale davvero per noi assai significativo (che possiamo assumere come traccia del nostro ragionamento) articolandolo in tre momenti:

1) mette al centro di tutta intera la sua attività critica e storiografica la nozione di poetica; 2) la lega strettamente al concetto di storicizzazione: «Poi la storicizzazione attraverso la *poetica*»; 3) autorizza l'interpretazione di Garin come quella più profonda e vera; e bene ha fatto Lanfranco Binni, nello "speciale" del «Ponte» da lui curato, a recuperare il saggio gariniano che era già comparso nel volume dedicato a Binni dai suoi primi e più diretti allievi e amici nel 1985³.

2. *Fra due maestri*

Garin fa risalire giustamente la nozione binniana di poetica già alla giovanile *Poetica del decadentismo italiano*, la tesi di laurea discussa con Luigi Russo nel '35, mentre la cosiddetta "tesina" del '34, leopardiana (recentemente ripubblicata) era stata da Binni preparata e discussa con Attilio Momigliano⁴. E – in questa sede necessariamente solo *en passant* – non si può non pensare, in rapporto a questa formazione binniana, a quella che fu la grande Scuola di Pisa, da Russo e Momigliano e Capitini e Pasquali, e Fubini e Branca, e poi Bigi, Blasucci, Baratto, e Feo⁵

² *Ibidem*.

³ Cfr. E. Garin, *Alle origini della nozione di poetica*, in Aa.Vv., *Poetica e metodo storico-critico nell'opera di Walter Binni*, a cura di M. Costanzo, E. Ghidetti, G. Savarese, C. Varese, Roma, Bonacci, 1985 (ora in «Il Ponte» cit., pp. 9-20).

⁴ Cfr. W. Binni, *L'ultimo periodo della lirica leopardiana*, a cura di C. Biagioli, Perugia, Morlacchi, 2009.

⁵ Costituisce un prezioso repertorio della filologia italiana del Novecento,

e tanti altri e altre, fino allo stesso Carpi e all'allieva diretta di Binni, Rosanna Alhaique Pettinelli, ecc.

La *Poetica del decadentismo italiano* esce in volume per le pubblicazioni della Scuola Normale nel '36, poi da Sansoni (e conoscerà dodici successive riedizioni, piú o meno rielaborate, di cui dà analitico conto la splendida Bibliografia binniana curata da Chiara Biagioli); non solo quel libro si meritò una recensione di Momigliano sul «Corriere della sera» ma ebbe addirittura uno straordinario revisore delle bozze in Giorgio Pasquali!

Il libro reca il seguente ringraziamento del giovane Binni:

Ringrazio Luigi Russo e Attilio Momigliano, miei Maestri, per i consigli e le indicazioni con cui hanno agevolato il mio lavoro. Ringrazio in maniera speciale Giorgio Pasquali che si è generosamente assunto il compito della correzione delle bozze: e in realtà ha fatto assai di piú che una semplice revisione tipografica. Ringrazio infine l'amico Aldo Capitini che ha seguito con suggerimenti preziosi lo svolgersi del mio lavoro⁶.

Su questo esordio clamoroso di Binni, che sembra quasi già contenerlo tutto nel riferimento a quei quattro grandi nomi (nel ringraziamento binniano scritti tutti in lettere maiuscole), e soprattutto su quella coppia di maestri, Russo-Momigliano, occorre soffermarci.

Sarebbe difficile pensare due personalità piú diverse: il robusto impegno storicista del siciliano Russo, politicamente appassionato, forse piú gentiliano che crociano, sembra oggi a noi posteri non solo diverso ma decisamente contrapposto al colloquio diretto coi testi, alla capacità di “leggere e sentire” e di interpretare che fu di Momigliano; un rapporto diretto di lettura dei testi e dei loro Autori, che (come ricorda Ghidetti nella bella voce biografica che ha dedicato a Momigliano) attua la formula di Sainte-Beuve «La critique n'est qu'un homme qui sait lire et qu'apprend à lire aux autres», e che anzi talvolta rivela una specie di oltranza in cui traspare forse la necessità di rompere con lo

e non solo di ricordi personali: M. Feo, *Personne*, 2 voll., Pontedera, Il Grandevetro, 2012.

⁶ Cfr. L. Binni, *La protesta di Walter Binni. Una biografia*, Firenze, Il Ponte Editore, 2013, p. 153 nota.

storicismo estrinseco della scuola storica torinese da cui pure, *recta via*, Momigliano proveniva («passo cauto e felpato di psicologo», scriverà di lui il Russo).

Di Momigliano abbiamo un ritratto acutissimo in una lettera di Pasquali, scritta a Binni dalla montagna di Canazei il 10 agosto 1935 (per offrirsi assai generosamente da tramite anche pratico del soggiorno di Binni in Germania, a Heidelberg, con Bolelli e Frugoni):

È uomo intelligentissimo e forse, a suo modo, caldo, certo benevolo; ma nella conversazione non s'impegna. È uditore attentissimo e intelligentissimo, e intende subito, qualunque pensiero su qualunque argomento gli si esponga [...]. Ma gli riesce difficile uscir da sé e darsi: ebreo timido, che cammina curvo come se tutta l'eredità secolare d'Israele gli gravasse sulle spalle e sul dorso, ed ebreo inquieto. È stato già in montagna in tre diversi luoghi e già domani ritorna a Bologna, dove ha la moglie e la famiglia della moglie. E sí che qui ha i compagni di Torino e in parte di bestemmia, lo storico Falco, il glottologo Terracini [Benvenuto, *ndr*], il (non bestemmiatore) Benedetto [Luigi Foscolo, *ndr*]. Ma insomma a te vuol bene, e tu hai ragione di essergliene grato⁷.

Pasquali scrive queste parole nel '35, prima che le caratteristiche da lui lette in Momigliano siano accentuate drammaticamente dall'infamia fascista del '38. Ed è anche interessante che a proposito dei rapporti di discepolato rivendicati da Binni nei confronti di Momigliano, Pasquali noti: «Ti è grato per la tua dichiarazione che “procedi da lui” (lo credi, ma nessuno procede da un altro)...»⁸.

In effetti Binni non “procede” da nessuno che non sia lui stesso, ma Russo e Momigliano resteranno comunque per lui, senza incertezze né contraddizioni, i suoi *due maestri*: di Momigliano Binni curerà gli ultimi studi postumi nel 1954, e di Russo terrà l'orazione funebre il 16 agosto del 1961, con piena e profonda consonanza nei confronti di entrambi a giudicare dalle reazioni grate dei rispettivi eredi. Erede diretto Lallo Russo che definisce Binni : «il piú valido e affezionato amico di mio padre»⁹ (cit. in

⁷ Ivi, p. 152.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, p. 215.

L. Binni 2013: 215), ma è ancora più significativo l'apprezzamento per la rievocazione binniana di Momigliano che dobbiamo alla penna di Luigi Foscolo Benedetto:

[...] la tua è la più profonda e la più completa. È il profilo che ci voleva per una personalità come quella di Momigliano, personalità solo afferrabile – nella sua sostanza e nelle sue sfumature – da uno che non sia soltanto un antico allievo, un *confrère* rispettoso, un amico, ma sia in grado di collocarla nella *Storia*, all'incrocio di tutte le varie correnti culturali che hanno contribuito a formarla e che ne hanno per lo meno occasionato e aiutato le molteplici affermazioni¹⁰.

Si è detto, per certi aspetti fondatamente, che il concetto binniano di poetica risale a Luigi Russo.

Nella citata orazione funebre del 1961, lo stesso Binni cita Russo: la poetica dell'artista è da lui intesa come: «il mondo stesso e di teorie estetiche, e di miti passionali, morali, politici, che costituiscono l'*humus* in cui nasce in concreto la sua poesia» (ma Russo citava qui il giovane allievo Binni e la sua *Poetica del decadentismo*. Il cerchio si chiude!).

Se anche la nuda nozione di poetica gli fosse venuta da Russo, è però nettissima la novità che Binni introduce nella visione di quel suo maestro. Russo, che si muove almeno teoricamente (la pratica critica è sempre un'altra cosa) dentro il crocianesimo, giunge a dire della poetica:

Intesa la poetica come la generale mitologia umana di uno scrittore, essa va sempre interpretata in rapporto alla sua poesia; e se il nome di poetica dà noia, la chiameremo crocianamente la *non poesia*, purché s'intenda la non poesia nel suo valore positivo e come momento necessario, urgente, stimolante e immanente nella dialettica lirica del poeta poetante¹¹.

Per Binni invece la poetica è proprio ciò che può e deve riconnettere la poesia alla storia, rompendo così il radicale interdetto crociano verso il concetto stesso di storia della poesia e, di

¹⁰ Ivi, p. 212.

¹¹ Cfr. L. Russo, *La critica letteraria contemporanea*, 1942-43, ediz. 1967 cit. in U. Carpi, *La critica storicistica*, in Aa. Vv., *Sette modi di fare critica*, a cura di O. Cecchi ed E. Ghidetti, Roma, Editori Riuniti, 1983, pp. 13-61: 39-40.

conseguenza, verso una storiografia letteraria che non fosse mera raccolta di medaglioni monografici irrelati (scrive Binni in *Pre-romanticismo italiano*).

L'utilità critica degli studi di poetica non si avverte soltanto all'esame interno della relazione tra poetica e poesia: vale agli effetti di una storia letteraria in quanto indica, entro i limiti della personalità, il gusto di un'epoca, le tendenze di un periodo letterario. Si può dire anzi che non si fa mai storia di poesia, ma di poetica¹².

3. *La storia e i conti con Croce*

È già risuonata con la citazione di Luigi Foscolo Benedetto la decisiva parola "storia" (che Benedetto peraltro scrive con la iniziale maiuscola), ed è proprio questo il punto dell'autentico superamento (ma non si vuole qui dire: della rottura) della poetica binniana nei confronti di Croce.

Ascoltiamo ancora Garin nel saggio citato:

Per questo il compito del critico non è affatto solo quello di cogliere il fiore della pura poesia isolandolo dalla pianta, ma di ritrovare anche la terra in cui la pianta affonda le radici, e tutti i succhi che l'alimentano¹³.

Garin, da grande storico della cultura, colloca la prima e decisiva opera binniana *Poetica del decadentismo* del '35-36 nel suo tempo; basti qui citare alcuni grandi titoli coevi: è del '34 la prima edizione di *Storia della tradizione e critica del testo* di Pasquali; nel '36 esce *La poesia*, di Benedetto Croce, che segna (nell'elaborata e faticosa distinzione fra poesia e letteratura) il manifestarsi evidente di incrinature e faglie all'interno di quello che era stato l'edificio compatto e trionfante dell'estetica crociana (e proprio nell'autunno del '36, Binni, portato da Capitini e tramite Luigi Russo, conosce Croce all'albergo di Via Porta Rossa, dove Croce con la sua famiglia alloggiava quando veniva a Firenze); è del '38 *La nuova filologia e l'edizione dei nostri classici* di Barbi; e infine esce nel '39 *Eretici italiani del Cinquecento* di Delio Cantimori

¹² Cit. in ivi, p. 44.

¹³ Cfr. E. Garin, *Alle origini della nozione di poetica* cit., pp. 13-14.

(che non c'entra con la letteratura ma certo c'entra, e molto, con la cultura italiana e il rinnovamento della nostra storiografia).

Si deve notare che *nessuno* di questi grandi libri, per i quali noi oggi ricordiamo ancora e usiamo ancora quello scorcio degli anni trenta, è di impianto crociano.

Ed è interessante notare che anche Luigi Russo fa riferimento a Barbi (da lui citato come «buona guida e disputatore stimolante») e a Pasquali, due filologi ben distanti anche disciplinarmente da lui, ma che egli utilizzò per recuperare storicità e storia, e un proprio personale storicismo; come scrive ancora Garin (citando Russo):

Di fatto Barbi con la nuova filologia, e Pasquali con la filologia classica collaboravano anch'essi a dare spessore a uno "storicismo" capace di ricollocare la poesia, con i problemi della sua formazione e della sua trasmissione, nei suoi nessi con tutta la storia e con tutta la vita storicamente e personalmente concretata, non trascendente e "pura" di ogni "contaminazione", senza genesi e senza sviluppo¹⁴.

Insomma la filologia classica e quella moderna, l'ecdotica e la nuova storiografia integrale che si profilava intesa come *vie di resistenza* rispetto all'idealismo crociano; una resistenza prima e una fuga poi che si svolse battendo delle vie – si potrebbe dire – certamente più pratiche che teoriche: ma di che grandi e produttive e durature pratiche critiche si trattasse lo avrebbero dimostrato i decenni successivi!

Credo che noi dobbiamo leggere anche la poetica binniana come una di queste vie di resistenza e di fuga. Garin definisce senz'altro quella di Binni: «[...] una posizione radicalmente divergente da quella crociana: *storicità sociale dell'opera d'arte, storicità del linguaggio e dello stile*»¹⁵.

In effetti Croce si accorge forse per primo di quanto esplosiva fosse la miccia che Binni aveva acceso all'interno del suo sistema. E nel gennaio del '47 respinge in modo quasi sprezzante i lavori su Ariosto¹⁶ propostigli da Binni, che pure in quel tempo era suo collega nell'Assemblea costituente. Croce scrive:

¹⁴ Ivi, p. 18.

¹⁵ Ivi, p. 16; sottolineatura nel testo, *ndr*.

¹⁶ Cfr. *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto e altri studi ariosteschi*, a cura di R. Alhaique Pettinelli, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

Caro prof. Binni, [anche l'uso del "prof.", se non mi inganno, serve qui a mantenere una distanza, ndr] ho avuto i saggi sull'Ariosto e mi permetterà per la molta esperienza correlativa ai miei molti anni di dirLe che io li lascerei per ora da parte; mi paiono impostati in modo alquanto incerto; per esempio, quello sulla Poetica, fondato su un concetto che a me pare logicamente indifendibile di una poetica del singolo poeta. Ora la poetica nel mio senso originario era una teoria generale della poesia che si sciolse poi in una teoria generale dell'arte. La poetica del singolo poeta è la sua poesia stessa.

Poi Croce prosegue, con tono davvero professorale:

L'introduzione nella storia della critica del *Furioso* è alquanto povera rispetto ai lavori precedenti sull'argomento, tra i quali, senza ricordare uno mio di circa cinquant'anni fa, vi ha [...] ecc.¹⁷.

Confesso che a chi ha conosciuto l'ossessiva completezza bibliografica di cui ha dato prova il Binni direttore della «Rassegna», fa perfino un po' sorridere il rimprovero di Croce di una sua insufficienza bibliografica, senza considerare che il Binni del 1947 non era già più il geniale giovane critico del '35-36, ma era uno studioso ormai maturo che si apprestava proprio in quei mesi a dare vita alla sua rivoluzionaria lettura di Leopardi.

Ma ciò che a noi più interessa, in sede storico-critica, è il fatto che in realtà si deve proprio allo stesso Binni un'attenuazione, che appare storicamente assai più circostanziata e fondata, di quella che a Garin apparve come «una posizione radicalmente divergente da quella crociana».

In *Poetica, critica e storia letteraria* del 1963 (come è noto, l'opera sua forse più impegnata a teorizzare sistematicamente la propria attività di critico e di storico della letteratura) Binni chiarisce bene come l'epoca dell'egemonia di Croce non si configuri affatto come «un blocco unitario e massiccio» ma fin dall'inizio essa sia «percorsa da molteplici spinte anticrociane e non crociane in sede estetica e critica»¹⁸.

¹⁷ Cfr. L. Binni, *Questo speciale* cit.

¹⁸ Cfr. W. Binni, *Poetica, critica e storia letteraria*, (1963), ora in Id., *Poetica, critica e storia letteraria e altri scritti di metodologia*, Firenze, Le Lettere, 1993, pp. 1-85: 3.

Di piú, anche nel campo crociano Binni sa vedere movimenti e fratture: per esempio in Fubini, che Binni definisce: «uno spiraglio vivo su esigenze, che anche in campo piú direttamente postcrociano, sono ormai attive al di là della piú rigida ortodossia crociana», e questo accade anche nello stesso Croce con l'articolazione fra letteratura e poesia (il citato volume *La poesia*, del 1936), che era da considerarsi (secondo Binni):

il piú avanzato sforzo di arricchimento e di articolazione del fatto espressivo (con accentuazione interessante del gusto come coscienza della poesia che si fa e vigila sul suo “farsi”, cfr. *La poesia*, Bari 1936, p. 35) e attenuava la vecchia rigidità del canone poesia-non poesia. Valga quest'esempio contro l'immagine assurda di un Croce “splendido isolato” e invece capace pur di risposte autonome, ma non dissociabili da un suo rapporto con aspetti del tempo [...]. Per combattere il Croce o ciò che lo distacca piú da noi occorre però identificarne la vera, intera immagine e il ricco svolgimento storico-personale, intenderlo e giudicarlo storicamente. Meglio così si progredisce al di là della sua lezione che non con l'anticrocianesimo settario¹⁹.

4. *La poetica (e le sue definizioni binniane)*

Prendiamo ancora una volta (per l'ultima volta) le mosse dal saggio di Garin sulla poetica di Binni, anzi dalle sue parole conclusive:

Attraverso la “poetica” è venuta così maturando una piú profonda interpretazione della realtà e della storia. È stata, quella della “poetica” di Binni, una delle vie del “lungo viaggio” della cultura italiana – e delle piú feconde e significative²⁰.

Carpi²¹ vede il metodo di Binni (e di Russo) come uno sforzo per «aggirare l'esclusivismo monografico e legittimare un piú integrale e “impuro” far storia della letteratura e della poesia», restando invece sempre del tutto estranea a Binni (e anzi a lui in-

¹⁹ Ivi, pp. 29-30, nota 3.

²⁰ Cfr. E. Garin, *Alle origini della nozione di poetica* cit., p. 20.

²¹ Cfr. U. Carpi, *La critica storicistica* cit., p. 36.

visa) l'altra via di aggiramento perseguita successivamente dalla critica letteraria, quella che tentò di esprimere giudizi di valore per vie di tecniche specifiche, cioè (per dirla con Carpi) «rendere il critico meno filosofo e più letterato»: è la via che dalla filologia e dalla critica stilistica conduce alla semiotica, insomma la via di Fubini e poi di Contini, e Segre e Corti e dei loro emuli e allievi.

Aggiramento dunque e non *negazione* di Croce, perché nel clima culturale del tempo una rinuncia troppo radicale dell'idea crociana di poesia appariva foriera di esiti solo sociologistici e di materialismo meccanicistico e – come si dice – volgare, «il pericolo del documentarismo» (per dirla con Binni, simmetrico al pericolo del formalismo ed altrettanto *vitando*). Ma direi anche (almeno nel caso di Binni) che un tale aggiramento del crocianesimo comportava anche una fuoruscita definitiva. Scrive in *Poetica, critica e storia letteraria*:

[...] poiché come ovviamente non si può intendere un verso isolato dal suo contesto (gli equivoci decadenti sul verso della Stampa “vivere ardendo e non sentire il male”) e da un contesto inteso nel suo preciso significato entro le ragioni interne di tutto il poeta e del suo sviluppo, nelle prime forme del suo linguaggio e del particolare impegno creativo che lo motiva, così questi a lor volta non possono venir intesi senza la conoscenza e la comprensione del linguaggio dell'epoca e della tradizione che vi confluisce, delle direzioni di tensione poetica dell'epoca e, attraverso questa, di tutta la vita storica che in esse trova espressione estetica²².

A questa tendenza storico-critica (la poetica, *ndr*), alla sua unitaria e centrale istanza di interpretazione e ricostruzione dei fatti artistici in tutta la loro connessa storicità peculiare, sollecitano e rimandano in diverso modo alcune delle tendenze attualmente più vivaci e vistose della critica: storicità sociale dell'opera d'arte [sembra un riferimento diretto al lavoro del critico lukacciano Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte, ndr*] storicità del linguaggio e dello stile²³.

L'arte – scrive ancora Binni in *Poetica critica e storia letteraria* – è parte di storia, e interviene nella storia con una sua forza autonoma e non come illustrazione e documento, solo in quanto commuta forze ed esperienze vitali e storiche in tensione artistica e in opere artistiche.

²² Cfr. W. Binni, *Poetica, critica e storia letteraria* cit., p. 7 ss.

²³ Ivi, p. 8.

E ancora:

nello studio di poetica come io l'intendo è implicita e comandata una tale disposizione di storicizzazione completa e non solo letteraria. Ma essa rimanda ad una esigenza storico-critica più profonda e complessa, che presuppone a sua volta una visione della storia riccamente problematica e dialettica anche nei rapporti fra le sue forze ed esperienze effettive²⁴.

Non sono queste le posizioni di un anti-crociano, ma neppure quelle di un post-crociano: sono le posizioni di chi, assunta interamente attraverso Russo la grande lezione dello storicismo idealistico crociano, ne ha però misurato nella diretta auscultazione dei testi e degli Autori tutta la insostenibilità critica e storica, e tenta dunque una *nuova sintesi* con un concetto di storia dialettico e integrale forse debitore del marxismo e che, comunque, è ormai decisamente fuori dal crocianesimo.

5. *La poetica come "sintesi"*

Sintesi dunque, *non mediazione* (una categoria quest'ultima che fu sempre estranea a Binni, anche in virtù del suo temperamento e del suo *ethos*), e sintesi fra diversità, che tali restano, ma che tuttavia contengono in sé delle *verità interne* le quali appartengono tutte e solo a tali diversità, e poiché di ciascuna di tali verità non si può assolutamente fare a meno esse meritano dunque di essere dialetticamente recuperate nella nuova sintetica concezione.

Leggiamo la formulazione binniana di questa sintesi, che prende la forma della doppia negazione correlata, del "né... né...":

Una nozione [quella di poetica, *ndr*] che rifiuta l'equivoco iperuranio immobile di una poesia chiusa in se stessa, platonica, astorica, rifiuta (sia subito chiaro) l'annegamento della poesia in una storia generale sociale, culturale, politica cui la presenza dell'arte sia un'aggiunta insensuale o un ornamento puramente illustrativo o decorativo nel senso più corrente della parola. Né pezzo di cielo caduto sulla terra, né puro

²⁴ Cit. in «Il Ponte», nn. 7-8, luglio agosto 2011, *Walter Binni 1913-1997*, 2 voll., a cura di L. Binni (nel secondo vol.: *Walter Binni. Bibliografia generale (1930-2011)*, a cura di C. Biagioli), p. 19.

rispecchiamento della realtà già esistente e semplice «nuova edizione di valori già correnti in altri campi di esperienza» per dirla con il Dewey. Né fuori della storia, né dopo la storia, ma viva e valida dentro la storia di cui concretamente fa parte [...]»²⁵.

La poetica come grande sforzo di *sintesi* fra la concezione crociana e la concezione dialettica della storia, e questo sembra a me corrispondere perfettamente all'atteggiamento di sintesi fra le diversità tentato sempre da Binni anche in politica, fra liberalismo e socialismo, e non solo, ma anche – per esempio – fra antifascismo e nonviolenza, fra rivoluzione e democrazia, e così via.

Piuttosto che liberalsocialista io preferirei dire – pensando anche a Capitini, colui che mi sembra il suo unico e vero e costante riferimento politico – e oserei ormai dire semmai *liberalcomunista*, non solo per rispetto alla sua ultima tessera di partito e alla sua proposta del 1976 di un gruppo di “liberi comunisti” (tentato con Natoli, Cassola, Aristarco, Pratolini e Lelio Basso) ma soprattutto per abbandonare una categoria così logora e – tirata da tutte le parti come è – davvero insopportabilmente consunta e ambigua, come quella di “liberalsocialista”.

E se può spiacere il riferimento troppo diretto al nome di un partito, per il sempre isolato Binni, allora si ricorra almeno alla definizione di “liberalproletario” che Russo (aderendo nel '48 al Fronte Popolare) scelse per sé al fine di distinguersi, come egli stesso disse, dai “liberalproprietari”. Nella lettera a Benedetto Croce del 7 luglio 1948 (a rispondere definitivamente all'aspro, e invero ingiusto, rimprovero di opportunismo rivolto da Croce per aver accettato la candidatura nelle liste del Fronte Popolare), Russo scrive: «Non dovete dimenticare che io discendo da famiglia popolana e “vassalla” e però il sangue non è acqua».

Forzatura polemica e quasi poetica, certo, questa del sangue popolano (una forzatura, direi, molto “russiana”, nella sostituzione del rigore argomentativo con una persuasiva metafora appassionata), e tanto più sarebbe una forzatura per il borghese Binni, il quale definisce genealogicamente se stesso, come «di origini in parte aristocratiche (3 quarti), in parte (1 quarto) borghesi-terriere (e forse all'indietro contadine)»²⁶.

²⁵ Cfr. W. Binni, *Poetica, critica e storia letteraria* cit., p. 19.

²⁶ Cfr. L. Binni, *La protesta di Walter Binni. Una biografia* cit., p. 15.

E permettetemi il ricordo personale della sorniona e affettuosa ironia con cui Ignazio Baldelli ricordava le proprie povere origini contadine (da cui il suo rivendicato essere *naturaliter* cattolico e democristiano) mentre, a suo dire, il professor Binni, proprio in quanto borghese e figlio di proprietari, era altrettanto *naturaliter* laico e socialista.

E tuttavia, ben al di là del “sangue” rivendicato da Russo, io credo che quello che anche Binni cercò sempre a sinistra erano in effetti due cose: il classismo (cioè l’esigenza di un rapporto diretto e vitale con il popolo nella sua forma moderna, cioè il proletariato organizzato) e la rivoluzione (cioè l’intransigenza etico-politica e il ragionato rifiuto dello stato di cose presente), due cose che da molto tempo si sono staccate del tutto dal concetto di liberalsocialista.

Molto significativa a questo riguardo la mancata adesione di Binni al Partito d’Azione (che pure sarebbe sembrato la sua destinazione naturale) e la scelta di iscriversi invece al Psi, da lui inteso come Partito di massa, e proletario, nonostante i radicali dissensi – che si sarebbero presto manifestati – con il personale politico che dirigeva quale Partito.

6. *Il superamento di Croce*

In Binni resta sempre ferma, a me sembra, la preminenza del momento critico in atto rispetto a quello meramente definitorio, metodologico e teorico: «non una nuova estetica, ma un nuovo modo di leggere» (come si legge nell’intelligente risvolto di copertina dell’edizione *Le Lettere del ’93* della sua *Poetica, critica e storia letteraria*, che non so a chi si debba: forse allo stesso Binni?).

Peraltro anche in questo libro (come si è detto, il testo suo forse più teorico), Binni torna continuamente ai testi e alla loro lettura: prima a Foscolo, poi a Goldoni e Molière, e poi ai poeti trecenteschi dell’amatissima sua Perugia, e al petrarchismo cinquecentesco, e ad Alfieri, e Metastasio e Parini, e a Carducci e D’Annunzio e a Montale, e ancora e sempre a Leopardi; a rileggere oggi quel grande libro, sembra quasi che Binni cerchi, appena può, di *sfuggire* dal discorso teorico-metodologico in quanto

tale e di tornare ai suoi testi. E i testi servono a Binni non solo per esemplificare la sua teoria ma, ben piú radicalmente, per far vivere il proprio discorso critico, e insomma anche qui egli si conferma essenzialmente critico e storico, e non teorico o metodologo, della letteratura, ed è sempre la poesia ciò che costantemente e soltanto gli sta a cuore.

D'altronde si può dire che supera il crocianesimo assai di piú, assai piú radicalmente e assai piú durevolmente, il Binni che con la storia del decadentismo rovescia la lettura crociana della crisi borghese, nei suoi nessi con la coeva crisi della borghesia europea, o che con *La nuova poetica leopardiana* del magico suo 1947 rovescia (e direi: definitivamente distrugge) la lettura crociana di Leopardi che non una qualsivoglia smentita teorica dell'*Estetica* di Benedetto Croce.

Semmai resterebbe da compiere il passo successivo, che Binni non vuole e forse non sa compiere, cioè risalire dall'errore critico-letterario di Croce all'errore storico-politico che lo determina, e questo errore è l'apologia crociana delle "magnifiche sorti e progressive" del liberalismo borghese (un'apologia invero *contra rem*, vedendo la storia italiana) e la negazione ostinata dei reali termini della crisi della classe borghese in Italia; Croce resta fedele a questa sua opzione politica-ideologica anche se essa lo costringe a non capire nulla della verità e dei limiti del Risorgimento (e dunque di Leopardi) o della crisi europea di inizio secolo (e dunque del decadentismo); e analogo discorso si potrebbe naturalmente fare anche per la riscoperta binniana dell'Ariosto satirico, ben diverso da quello felicemente "armonioso", emblema del Rinascimento di Croce, e così via.

Ogni vera acquisizione critica invece, attraverso la produttiva categoria di "poetica", comporta e consente un nesso illuminante con la storia vera, quella agita collettivamente da tutti gli umani, senza eccezione,

Negli alterni perigli
E nelle angosce della guerra comune (Leopardi, *La ginestra*).

ROMANO LUPERINI

SU «LA POETICA DEL DECADENTISMO»*

Dall'uscita di *La poetica del decadentismo* sono passati quasi ottanta anni, una eternità per un libro di critica. Ogni interpretazione di autori e di epoche non solo ha un valore relativo, ma ha anche una durata breve. E si capisce: il critico è legato al proprio tempo e ne dipende, perché deve interpretare insieme il senso di un'opera e il senso della propria epoca, deve portare a combustione, direbbe Benjamin, questo intrinseco collegamento di fattori oggettivi e soggettivi, e ciò non può che renderne caduca l'opera. Se il libro di Binni mantiene una sua indubbia attualità, è perché il critico ha saputo per la prima volta individuare un nuovo spazio di ricerca ed enuclearne alcuni elementi che continuano ancor oggi ad apparire indiscutibili. Ovviamente nell'opera c'è anche altro che oggi non convince più e che non può essere taciuto. Ma le ragioni di persistente validità fanno certamente aggio sui limiti, d'altronde inevitabili.

Già il titolo *La poetica del decadentismo* lascia intravedere varie novità, una per ogni sostantivo impiegato, e un terza per il sintagma nel suo insieme. Dire che esiste una poetica del decadentismo è già affermare, per la prima volta in Italia, il carattere distintivo e autonomo di quest'ultimo, dichiararne la separazione rispetto sia al concetto generico di "decadenza" sia a quello specifico di "decadenza del romanticismo". Sostenere in apertura la nozione di "poetica" significava poi portare la ricerca non solo

* Le citazioni da questo libro, indicato con la sigla *PD*, si riferiscono all'edizione Sansoni (Firenze) del 1988.

sulla poetica implicita o «in atto», come la chiama Binni, ma sulla poetica programmatica o teorica, e dunque sul gusto e sulla cultura di un'intera fase letteraria. In entrambi i casi il titolo rivela una mossa polemica in direzione anticrociana, dato che Croce non solo negava valore al decadentismo in quanto tale, ma a qualsiasi classificazione generale dei fenomeni letterari (ai quali riconosceva solo un valore pratico) e alla storia delle poetiche in particolare. Dirà Binni nel 1981 che il suo libro giovanile derivava la nozione di poetica da «sicuri stimoli russiani»¹ (e in effetti si colloca indubbiamente nell'area di una fronda interna all'idealismo crociano, condotta da Russo in nome di De Sanctis e non senza spunti gentiliani). Ma la categoria di poetica è certamente qui impiegata in modo originale, per indicare non il retroterra della poesia di un singolo autore, ma la cultura letteraria di un autonomo periodo storico. Insomma il libro di Binni vuole essere anche, come notò quasi subito Claudio Varese², un capitolo di storia della cultura letteraria italiana, con tutta la carica di novità che questo fatto comportava e anche con alcuni limiti, come vedremo, che ne derivano.

Beninteso l'ambito concettuale in cui si muove il libro è ancora quello crociano. Quando l'autore avvisa che non si può fare storia della poesia, ma solo di poetica (affermazione da cui prenderà decisamente le distanze diversi anni dopo)³, obbedisce ancora a un precetto del maestro. Pur agendo dall'interno di questo sistema, il giovane Binni lo corrode tuttavia dall'interno su due punti assai rilevanti: quello della rivalutazione della poetica intesa come terreno privilegiato di una storicizzazione più integrale dell'opera d'arte e quello del rapporto fra pensiero (ideologia, filosofia, posizioni estetiche) e poesia. Sul primo punto sviluppava una intuizione di Russo, risalente già al 1926, il quale però, pur avendo visto l'importanza della poetica come ipotesi percorribile di storicizzazione delle opere, non l'aveva mai concretamente praticata⁴; sul secondo punto, ammettendo un interscambio fe-

¹ W. Binni, *Lo storicismo di Luigi Russo: lezioni e sviluppi*, introd. a Aa.Vv., *Lo storicismo di Luigi Russo: lezione e sviluppi*, Firenze, Vallecchi, 1983, p. 34.

² C. Varese, *Cultura letteraria contemporanea*, Pisa, Nistri Lischi, 1951, p. 394.

³ W. Binni, *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, Laterza, 1963, p. 103.

⁴ I. Viola, *Cultura letteraria del Novecento*, Milano, Mursia, 1974, p. 215.

condo fra poesia e poetica, Binni in realtà mette in discussione la teoria dei distinti e una concezione rigida della autonomia dell'arte come intuizione lirica.

In realtà la categoria di poetica è per il giovane Binni uno strumento di storicizzazione ancora tutto interno allo storicismo idealistico. Lo storicismo di questo primo lavoro è attento al divenire della cultura e del gusto, a coglierne con finezza continuità e fratture, il rapporto con la tradizione e le tendenze innovative, a percepire con sicurezza i momenti in cui una posizione si afferma e un'altra declina; e si realizza nella grande capacità di distinguere e di collegare fra loro personalità diverse (come gli riconobbe subito Momigliano recensendo il libro sul «Corriere della sera»)⁵ e nel rispetto per le specificità culturali e letterarie di ogni periodo, descritte e accettate senza sovrapporvi giudizi *a priori* o comunque anacronistici. Ma resta lontano dal proposito, espresso da Binni solo molti anni dopo, agli inizi degli anni sessanta, di dare conto, attraverso uno studio di poetica, «di tutta la vita storica»⁶ di un'epoca, compresa quella sociale e civile. In questo momento, insomma, la ricerca di Binni non si allontana molto da quello di un altro critico attento allo stesso ambito di ricerca, Anceschi: entrambi restano nell'ambito delle idee e dei programmi letterari, entrambi hanno una apertura europea allora tutt'altro che frequente capace anche di allargarsi alla storia della cultura, della filosofia, delle altre arti (musica soprattutto).

Quanto al concetto di decadentismo, per Binni la sua novità, anche rispetto alla decadenza del romanticismo, sta nella scoperta di un nuovo continente, quello del subconscio, e di un nuovo modo di esprimerlo: per via musicale. Spostare l'attenzione dalle cose nella loro realtà non sotterranea «ad un unico approfondimento metempirico e pur sensuale da cui si spiegano, con sottili legami, tutte le cose nella loro vera essenza e l'io umano nella sua complessità di presentimenti, di stati prepsicologici» (*PD*, 21), tutto ciò implica una nuova poetica. «Per i classici – aggiunge Binni – il poeta era il conoscitore del cuore umano, per i romantici il cuore stesso, per i decadenti è la coscienza musicale

⁵ M. Turchi, *Walter Binni*, in Aa.Vv., *I critici*, a cura di G. Grana, Milano, Marzorati, 1969, vol. V.

⁶ W. Binni, *Poetica, critica e storia letteraria* cit., p.14.

di un'interiorità così profonda da confondersi col mistero» (PD, 21). E poi: «la poetica decadente [...] costruisce una pura atmosfera musicale che porta l'eco di un nuovo e misterioso mondo ignoto agli antichi»; la musica diventa insomma «mezzo di conoscenza sopralogica, mistica» (PD, 27). Anche se due componenti fondamentali di tale nuova cultura letteraria vengono sostanzialmente trascurati o lasciati in secondo piano – mi riferisco all'estetismo e al simbolismo –, il quadro delineato da Binni ha il merito di cogliere la novità, la specificità e l'autonomia del decadentismo, avvertito come una nuova civiltà letteraria e artistica da considerarsi oggettivamente: il termine “decadentismo” perde così ogni connotazione negativa e diventa una definizione neutra. Direi che sta qui il duraturo merito storico della operazione condotta da Binni.

Individuare la nascita di un nuovo periodo letterario comporta anche l'esigenza di una periodizzazione. E anche su questo terreno Binni si muove con sicurezza e fornisce risultati che, sul fronte ottocentesco, nella indicazione cioè del *post quem*, risultano ancora del tutto validi, mentre più incerti, anche per ragioni storiche facilmente comprensibili (la scarsa distanza critica dagli eventi), risultano i confini novecenteschi. Sia gli scapigliati che i poeti della decadenza romantica sono collocati fuori del decadentismo, con una funzione, soprattutto i primi, di «preparazione negativa». Il decadentismo si afferma soltanto con Pascoli e con D'Annunzio, e solo in parte con Fogazzaro, e conserva sempre «radici ottocentesche» (PD, 71) e un suo carattere provinciale nonostante le indubbie influenze europee. Pascoli e D'Annunzio costituiscono le fondamenta di una nuova civiltà letteraria su cui poi si inseriscono crepuscolari e futuristi, che sarebbero sostanzialmente loro continuatori, anzi una loro «prosecuzione esasperata» (PD, 117), sí da rappresentare una seconda fase del decadentismo italiano. Gli stessi poeti a loro successivi, come Ungaretti e Montale, si abbevererebbero a queste radici europee decadentistiche, anche se non viene mai chiarito davvero, come vedremo, se vanno considerati interni o esterni al decadentismo. Mentre il *terminus post quem* è dunque ben definito (almeno sul terreno della storia della poesia, perché di fatto Binni ignora, come ammetterà egli stesso autocriticamente, il romanzo nel suo passaggio dal verismo a Fogazzaro e D'Annunzio), non altrettan-

to si può dire per quello *ad quem*. Dopo la fase crepuscolare e futurista si apre un periodo nuovo e diverso rispetto al decadentismo o no? A questa domanda Binni fornisce risposte incerte e contraddittorie. Da un lato afferma che i futuristi «significano l'ultimo tentativo del decadentismo italiano» (PD, 135), dall'altro che i nuovi poeti a loro successivi esprimono «la chiusura del decadentismo» e insieme «la nascita di una nuova poesia italiana», ma nello stesso tempo sarebbero contraddistinti dall'«utilizzazione in profondo delle grandi poetiche decadenti» (PD, 137).

La ragione di questa incertezza sta anche nel fatto che manca nel libro un uso consapevole della nozione di avanguardia e dunque non viene tematizzata la relazione fra le avanguardie primonovecentesche e il decadentismo. Mentre insomma i risultati dell'analisi binniana sono ancor oggi del tutto validi per quanto riguarda le radici ottocentesche del decadentismo, più discutibili diventano quando entrano in scena le nuove tendenze avanguardistiche del primo Novecento. Che esista una certa continuità fra Pascoli e il D'Annunzio del *Poema paradisiaco* e i crepuscolari o fra certi atteggiamenti eroici e superomistici di D'Annunzio e i futuristi è ovviamente del tutto riscontrabile, ma insistere esclusivamente sugli elementi di continuità ignorando quelli di rottura porta a sottovalutare le sostanziali novità che le avanguardie introducono nel passaggio da un secolo a un altro, a partire dal loro radicale rifiuto dalle "tre corone" (Carducci, Pascoli, D'Annunzio) di fine secolo. Qui Binni sconta la oggettiva arretratezza della cultura italiana sul piano europeo. Se si pensa che questi sono gli anni in cui Benjamin e Adorno discutono di avanguardia, di fine dell'"aura", di tramonto di mandato sociale, di caduta dell'aureola, di improponibilità della figura del poeta-vate, di democratizzazione dell'atto poetico, si può capire quanto il blocco idealistico Gentile-Croce, censurando ogni ricerca che ricollegasse la letteratura alla vita sociale e alla storia degli intellettuali, impedisse una vera comprensione dei nuovi movimenti artistici all'inizio del secolo. Questi ultimi, infatti, prendendo atto della fine della fase patrizio-borghese (quella crispa in cui si erano formati Carducci, Pascoli e D'Annunzio) e dei caratteri nuovi di una società di massa quale quella giolittiana, esprimono una nuova concezione del poeta e della poesia, ormai estranea agli atteggiamenti aristocratici e all'estetismo del

decadentismo europeo. E d'altronde, stando ai parametri stessi stabiliti dalla definizione binniana di decadentismo, cosa hanno i futuristi in comune con la scoperta dei presentimenti e del subconscio e di una via puramente musicale nell'esprimerli? I futuristi che si propongono di sputare sull'altare dell'arte o i crepuscolari che si vergognano di esseri poeti non sono ben lontani dalla idea dell'arte come luogo del sacro, del privilegio e del mistero che Pascoli e D'Annunzio professano? I crepuscolari stessi, che più sembrano dipendere da un repertorio e da una musicalità pascoliani, impiegano poi nei loro confronti, e cioè per esempio nei confronti della tematica delle "piccole cose", una carica costantemente ironica di cui Binni non riesce a capire la novità e la forza di rottura. Insomma la capacità di storicizzazione, qui rigidamente limitata all'ambito letterario, senza alcun riferimento a quello sociale e civile, mostra i limiti del lavoro binniano.

Nel 1963 Binni stesso riconoscerà autocriticamente la mancata analisi nel suo libro giovanile del «fallimento civile e democratico del Risorgimento»⁷; ma questo è ancora un modo piuttosto italo-centrico e riduttivo di denunciare una troppo debole capacità di storicizzazione in termini invece sociali. Non che manchi nel libro anche un afflato politico, evidente nella condanna del superomismo e degli atteggiamenti imperialistici di D'Annunzio (e infatti non si fecero attendere le critiche di europeismo e di assenza di spirito nazionale). Il limite insomma è metodologico e culturale, non politico.

Infine, se si eccettua qualche rapido riferimento a Fogazzaro, è assente la prospettiva della narrativa e del teatro. I nomi di Svevo e soprattutto di Pirandello, che pure aveva appena vinto il Nobel, non sono mai fatti. Quello di Pirandello compare non nel testo, bensì in una breve nota a piè di pagina, assai spicciativa, in cui sembrerebbe ovvio includerlo in un «solipsismo» e in un «esasperato idealismo» di marca, si direbbe, decadente (*PD*, 21). A parte il privilegiamento critico della lirica, che indirettamente ancora rivela il condizionamento metodologico crociano, l'analisi dell'opera sveviana e pirandelliana sarebbe stata utile sia per identificare eventualmente altri aspetti della poetica del decadentismo, sia, all'opposto, per cogliere l'affiorare in essa, e dunque

⁷ W. Binni, *Poetica, critica e storia letteraria* cit., p. 103.

anche nella letteratura italiana, di una cultura letteraria di tipo nuovo, al di là dell'estetismo e del simbolismo decadenti. Ma in quegli anni in Italia solo Debenedetti negli scritti su Svevo e soprattutto nei tre straordinari saggi su Proust degli anni venti cominciava a delineare il profilo di un'epoca nuova, pienamente novecentesca e distinta da quella decadente, che poi la critica anglosassone e da qualche anno anche italiana chiamerà modernismo, indicando col termine le tendenze innovatrici, d'avanguardia e non, del primo Novecento.

In conclusione meriti e limiti di *La poetica del decadentismo* sono sotto gli occhi di tutti. Ma guardando con lo sguardo di oggi questo libro lontano, scritto da un ventiduenne così sicuro dei suoi parametri ideali e della civiltà letteraria in cui spontaneamente e agevolmente si colloca, viene da chiedersi se oggi sarebbe ancora possibile una operazione del genere, dotata, voglio dire, di una spontanea sicurezza che non deriva solo da un carattere ma da un intero ambiente culturale. Quale civiltà letteraria potrebbe oggi presuppورها e accoglierla?

ENZA BIAGINI

LA STORIA «NELLA» LETTERATURA
E LA LETTERATURA NELLA STORIA*

Distrutta dalla meditazione estetico-critica romantica la nozione ibrida di poetica come equivalente di estetica e come complesso buona per ogni poeta e per ogni tempo [...] proprio dal seno del romanticismo e dei suoi svolgimenti piú profondi e moderni [...] si venne delineando un'accezione nuova della nozione di poetica come intimamente attinente allo stesso operare poetico, come consapevolezza attiva dell'ispirazione¹.

La storia fornisce un insegnamento importante. Siamo coinvolti in un gioco in cui tutte le mosse che si effettuano oggi, qua o là, sono state già giocate – dal rifiuto del

* Posto che non esiste la possibilità di evitare la relazione tra storia e letteratura, specie per chi si occupa di teoria (da questo punto di vista, smentirei l'opposizione, di wellékiana memoria, tra approccio teorico – inteso in quanto antagonista della storia – e approccio storico), conviene spostare l'attenzione sulla variabile di una riflessione incentrata sulle modalità (alcune, non tutte) intrinseche di storicizzazione della letteratura. Da qui la motivazione della prima parte del mio titolo: *La Storia "nella" letteratura* (a indicare la relazione esterno/interno, colta attraverso le modalità di indagine che si basano sull'ipotesi di una "ingerenza" legittimata); la seconda parte – *la letteratura nella Storia* – invece, guarderà brevemente alla tendenza opposta: quella della mescolanza della letteratura con la storia ed altri soggetti "esterni": geografia, antropologia...).

¹Walter Binni, *Poetica, critica e storia letteraria. E altri scritti di metodologia* [1963], Firenze, Le Lettere, 1993, p. 10.

politico e dal ritorno al religioso fino alla resistenza di fronte all'azione di un potere politico ostile alle cose intellettuali, passando per la rivolta contro l'influenza dei cosiddetti media o l'abbandono disilluso delle utopie rivoluzionarie².

Scopo di «Representations» è di trasformare e arricchire la comprensione delle culture. I nostri interessi principali sono rivolti alla dimensione simbolica della pratica sociale e alla dimensione sociale della pratica artistica. Le culture vengono costruite sulla base di rappresentazioni. Il creare rappresentazioni è, fondamentalmente, un'attività comunitaria. Persino in quel territorio speciale che chiamiamo arte, la rappresentazione è un'attività comunitaria, inseparabile da motivi, atteggiamenti e giudizi collettivi. Lo studio delle rappresentazioni è impegno comune di un'ampia varietà di discipline. Ricerche significative vengono oggi compiute da storici dell'arte, critici letterari, antropologi, psicologi, filosofi e sociologi ed esse sono soprattutto rivolte ai modi in cui società, istituzioni e strutture di potere rappresentano s stesse nella lingua dell'arte, nei cerimoniali e a loro volta ricevono una forma da queste rappresentazioni³.

1. *La storia come contesto esterno alla letteratura.*

Mi ispirerò ad un intervento di Dominique Maingueneau nel suo dichiararsi poco addentro a trattare della categoria scomoda dell'ideologia⁴. Come lui, non credo di potermi presentare come la persona più adatta a riflettere sull'interesse che rappresenta la Storia per coloro che studiano la letteratura, essendomi occupata prevalentemente di teoria della letteratura, vale a dire di tutto quanto concerne le definizioni, gli studi circa la natura e

²P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* [*Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, 1992], introduzione (ottima) di A. Boschetti, trad. di A. Boschetti e E. Bottaro, Milano, Il Saggiatore, 2005, p. 431.

³S. Greenblatt, citato da R. Ceserani, *Nuove strategie rappresentative. La scuola di Berkeley*, in «Belfagor», XXXIX, 1984, p. 667.

⁴D. Maingueneau, *L'idéologie: une notion bien embarrassante*, in *COnTEXTES* [en ligne], 2, 2007, mis en ligne le 15 février 2007, consulté le 29 août 2013.

la funzione della letteratura (evidentemente faccio parte di quel momento storico che ha inteso la teoria come «serenamente al di sopra dell'ideologia»)⁵. Ma, appunto, suppongo anche io di essere stata invitata a parlare in questo contesto teorico e metodologico diverso dal mio affinché io dia un contributo dal mio punto di visuale su questioni collaterali intorno a questa bella iniziativa dedicata all'opera di un autore, Walter Binni, il cui nome resta tra i più significativi dello storicismo letterario novecentesco. Naturalmente non escludo che si verifichino sovrapposizioni (e quindi banalità) da parte mia: eviterò comunque di porre la domanda in modo diretto sugli storicismi filosofici (desantisianesimo, crociano, marxista, gramsciano, foucaultiano, althusseriano, benjaminiano, habermassiano, jamesiano, per citare le teorie di riferimento, parzialmente presenti anche nella ricerca binniana, specie per le prime due tendenze...) e sulla imponente storiografia critica che li accompagna.

Come pure toccherò appena – per non esondare – il terreno dell'unione paradossale tra Storia e letteratura, un'unione problematica e già chiarita da Aristotele quando assegna solo al “poeta” la capacità di prefigurazione (e di invenzione). Resta che l'oggetto della mia riflessione rimane piuttosto ambiguo, perché verte su due questioni:

1) la storicizzazione vista come contesto esterno alla letteratura che, per esplicitare le sue relazioni d'intesa, sceglie strategie di legittimità;

2) la tendenza, piuttosto recente, della storia a riconoscersi come attraversata da poetiche letterarie, terreno d'elezione della finalizzazione e della narrativizzazione.

L'ipotesi che guida la mia scelta muove quindi da un sostrato di deroga ai noti concetti crociani tesi ad escludere le istanze extraletterarie (mi riferisco alla serie delle sue negazioni e, segnatamente, alla prima delle sue proposizioni negative di definizione dell'arte, dove si afferma che: «l'arte non è storia...»)⁶. Intendo

⁵ L.A. Montrose, *Professare il Rinascimento: poetica e politica della cultura*, in V. Fortunati e G. Franci, *Il Neostoricismo*, Modena, Mucchi, 1995, p. 109.

⁶ Si veda: B. Croce, *Aesthetica in nuce*, in B. Croce, *Filosofia. Poesia. Storia*. Pagine tratte da tutte le opere a cura dell'autore, Milano-Napoli, Ricciardi editore, 1965/ 3, pp. 195-205. Rinvio all'ottimo quadro curato da L. De Federicis: *Letteratura e storia*, Bari, Laterza, 1998. E, inoltre, alla *summa* di

dire che quel *vademecum* non è valido neppure per i teorici che hanno da tempo capito che la Storia funziona come una teoria, ampiamente accampata nella letteratura:

1) come piano referenziale o rinvio al contesto di un vissuto (o “realtà” dei fatti accaduti);

2) come forma di discorso: la Storia e le storie inventate si fondano sul racconto. Il discrimine si gioca sulla questione della verità, che non è contemplata nei generi narrativi: mito, epica, romanzo, biografie, la raccolta di epistolari (vedi l’ultimo esempio di Binni⁷), *new italian epic...*, *docu-fiction*;

3) come repertorio lessicale (filologia, etimologia, memoria, tradizione, documento, catalogo, archivio, archeologia, genealogia...);

4) come campo di studi sulla retorica della storicizzazione e i procedimenti della enunciazione storica – terza persona, verbi al passato, discorso indiretto – (il mio accenno va agli sviluppi successivi alla nota opposizione storia/discorso di Benveniste. Questi sviluppi procedono, ad esempio, intorno a nuove osservazioni circa il rapporto enunciazione/enunciato, dello stesso tipo di quelle proposte da Käte Hamburger nella sua *Logica dei generi letterari*, o alle suggestioni formulate in ambito cognitivista – interessate a puntualizzare i procedimenti di finzionalizzazione letteraria alla luce della logica performativa del linguaggio – dove, in pratica, si utilizzano i presupposti della pragmatica linguistica di Austin e Searle per spiegare “come fare” o “come sono fatte” le storie con le parole)⁸.

Resta che, però, il contesto storico piú familiare alla letteratura riguarda lo sforzo di storicizzazione e di interpretazione. Infatti,

M. De Certeau, *La scrittura della storia* [1975], a cura di S. Facioni, Milano, Jaka Book, 2006.

⁷L. Binni, *La protesta di Walter Binni. Una biografia*, Firenze, Il Ponte editore, 2013.

⁸Si vedano: K. Hamburger, *Logique des genres littéraires* [Die Logik der Dichtung, 1957], trad. a cura di P. Cadiot, Prefazione di G. Genette, Paris, Seuil, 1987; G. Genette, *Finzione e dizione* [1991], trad. S. Atzeni, Parma, Nuova Pratiche Editrice, 1994. Questi studi partono dai presupposti di Benveniste ma approdano ad altri lidi: quelli della finzionalizzazione! In pratica, per la Hamburger, la terza persona, lo stile indiretto libero, i verbi al passato sono assunti non come discorso storico, bensí come artifici della finzionalizzazione.

il modo piú conosciuto di questa “occupazione” è quello della storia della letteratura, ma non vorrei qui riprendere il capitolo della lenta conquista della storia letteraria. Ne ho lungamente trattato altrove e, soprattutto, ne hanno parlato con competenza e autorevolezza valenti studiosi, a partire da Giovanni Getto nella sua *Storia delle storie letterarie* (1969).

Intanto, intendo sgombrare il campo, magari rischiando di ripetermi, con l’affermazione che il “tramonto dello storicismo”, paventato da Ghidetti nel suo libro del 1993⁹, se mai c’è stato – in corrispondenza della voga dello strutturalismo –, è durato solo il tempo di una eclissi visibile solo parzialmente. Voglio dire che il rapporto tra letteratura e storia e storicizzazione è rimasto e rimane un rapporto di necessità: basti pensare al precoce interesse per storicizzare la letteratura e per la costruzione della storia letteraria. Darei una veloce riprova con un riferimento addirittura contemporaneo al formalismo: infatti, in una *Chronique* del 1932, firmata da Nina Gourfinkel e da Philippe Van Tieghem, dove si insiste proprio nel definire i «metodi formalisti» come caratterizzati da una «volontà di opporre un punto di vista statico al punto di vista storico»¹⁰, nel puntuale resoconto dei due studiosi, appare evidente l’interesse per quelle «innovations fécondes» che, al di là di «qualche esagerazione» (che avrebbero «précipité leur déclin»), vengono valutate positivamente proprio in vista di un’applicazione agli studi di letteratura comparata e della storia letteraria in genere da una visuale intrinseca. L’argomento che dà maggior peso all’utilità prospettata è sostenuto, infatti, dalla considerazione che «l’oeuvre d’art, objet essentiel de l’histoire littéraire sous toutes ses formes, livrera plus sûrement son secret si l’on étudie ses procédés formels que si l’on analyse son contenu sentimental, intellectuel ou moral»¹¹.

Un’ulteriore attenuazione del “tramonto dello storicismo” ci

⁹E. Ghidetti, *Tramonto dello storicismo*, Firenze, Le Lettere, 1993 (con studi su Croce e Carducci; Momigliano; Luigi Russo; Walter Binni, Carlo Salinari).

¹⁰N. Gourfinkel et P. Van Tieghem, *Chronique. Quelques produits du «Formalisme» russe*, in «Revue de littérature comparée», douzième année, n. 1, janvier-mars 1932, p. 425. La nota informatissima dei due studiosi appare ancora molto attuale per il tenore delle valutazioni intorno alle «discussioni dei metodi della storia letteraria».

¹¹Ivi, p. 434.

viene dalla testimonianza di uno dei padri fondatori del neoformalismo ed è quella di Tzvetan Todorov in *La littérature en péril* (2007) che, enunciando (e denunciando) tre paradigmi colpevoli di minare la letteratura (formalismo, nichilismo, solipsismo) indica proprio la storia letteraria in quanto “rimedio del male” e “maestra di vita” (attraverso il recupero di quel contenuto sentimentale, intellettuale e morale appena evocato nella recensione sulla rivista fondata da Fernand Baldensperger e da Paul Hazard e un nome poco evocativo per testualisti o ex-testualisti: Paul Bénichou, un grande storico della letteratura francese!). Alla vitalità della storia si richiamano i nomi noti del cosiddetto neo-storicismo (con il “capofila” Stephen J. Greenblatt, la rivista «Representations» – del 1983 –, Catherine Gallagher, Louis A. Montrose, H. Aram Weesr, Alan Liu....)¹².

Direttamente o indirettamente il fiume della storia torna in piena luce ad affiancarsi alla letteratura e lo storico che lo guarda continua a farsi scortare dal lantermino del cercatore di valori “umanistici”. Certo, le condizioni non sono rimaste quelle d’origine, eccetto forse per quel precetto crociano che teneva a ribadire che «ogni storia è storia contemporanea (unione di vita e pensiero, atto spirituale)»¹³. Lo storico, da tempo, ha perso lo statuto teleologico di conoscitore di destini (*Geschick*), vive a contatto ormai con tante storie (*Historie*) o, crocianamente, con tante pseudostorie (dalla filologia alle storie letterarie), dove l’imperativo del «sentimento della verità» e della «ricerca della verità storica»¹⁴ risulta ampiamente relativizzato dalle molteplici istanze che la condizione moderna e postmoderna comporta¹⁵. Vico, Herder, Hegel, De Sanctis, Croce, Gramsci, convivono da tempo con Marx, Freud, Heidegger, Foucault, Althusser, Jameson, Derrida, i filosofi del linguaggio, i teorici della comuni-

¹²Si veda in Italia l’antologia curata da V. Fortunati e G. Franci, *Il Neostoricismo* cit.

¹³B. Croce, *Teoria e storia della storiografia* [1916], a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1989, p. 14.

¹⁴Ivi, p. 45.

¹⁵È ancora d’obbligo il riferimento a J. F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979; tr. it. *La condizione postmoderna*, a cura di C. Formenti, Milano, Feltrinelli, 1981. E ancora: R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Boringhieri, 1997.

cazione; la lista non sarebbe così esigua – anche se, per Binni, dovremmo fermarci a Croce e a De Sanctis – ma i nomi che ho evocato hanno cambiato non poco la fisionomia degli interessi veicolati dalla Storia¹⁶. È noto che da vari decenni anche la storia ha dovuto rinunciare alla verticalità delle genealogie per destreggiarsi di misura con i reticoli eterogenei della contemporaneità, riducendosi a dimensione di contesto attraversato da istanze di verità contrapposte.

2. *Il concetto di poetica come contesto storico e letterario*

Secondo questa prospettiva, la situazione della Storia nel Novecento evoca l'immagine di un quadro astratto composto da esili grovigli di fili (si tratta di un'opera tutta inserti citazionali dal titolo *Paradiso perduto* – di Salvatore Smorto, un giovane pittore meridionale – che rende bene l'idea), dove, fermo restando l'obiettivo dell'ancoraggio alla realtà – perno fondamentale per ogni indagine per chi si mostri interessato alla relazione tra testo e contesto – alcuni punti fermi sono caduti in disuso (e tra questi proprio i termini *Weltanschauung* e rispecchiamento, cari a Lukács). Dal punto di vista metodologico (e Binni non temeva il riferimento alla metodologia) l'unico termine fatto salvo è proprio quello di poetica. Un vocabolo e un concetto estremamente fruttuosi per la critica, specie per la teoria della letteratura, che ha fatto largo uso di tutte le sue accezioni, anche di quelle della tradizione messe tra parentesi da Binni (i teorici tendono a considerare secondo un arco di continuità la poetica aristotelica – diventata per i formalisti, vecchi e nuovi, sinonimo di teoria – e le accezioni binniane di poetica personale e di poetica storica). Ed è scontato sottolineare il fatto che la funzionalità del concetto consiste nel suo carattere di pensiero intrinseco alla natura dell'arte. Intendo dire che il concetto di poetica rappresenta un compiuto esempio dell'«uso storico-critico», capace di legittima-

¹⁶Si noti che nel suo libro programmatico, *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, Laterza, 1963, tra i nomi citati non figurano né Freud, né Marx. Una volta sola Lukács. Il dialogo più fitto è quello con Croce, De Sanctis, Leopardi, Foscolo; poi via via scemando con Manzoni, Hegel, Vico...

re l'ingresso della storia "nella" letteratura¹⁷. Credo che Binni sia rimasto così a lungo fedele a questa sua precoce scoperta (nel '35-36 lo studioso ha appena 22-23 anni. Si noti che, sempre nel 1936, Anceschi pubblica *Autonomia ed eteronomia dell'arte*), tanto da riproporre «senza variazione» quel suo saggio su *La poetica del decadentismo* (1936), puntando sulla validità della prerogativa di cogliere, grazie al concetto di poetica, in un solo gesto, la «storicità-umanità» del poeta e della sua opera.

Queste idee vengono ribadite nel '63 (e poi nel '93) nell'ambito di un bilancio di valutazioni tracciate fuori dalla temperie crociana e dentro il «vario e vasto ripensamento» del panorama della critica di quegli anni, ancora attraversato dalle tendenze di messa tra parentesi della storia. Già nel 1963, Binni non sceglieva la via della polemica; tuttavia sottolineava con forza e consapevolezza critica la necessità di continuare a sottoscrivere un patto con la storia (in deroga alla lezione crociana da cui pur prende le mosse – facendo riferimento all'«ispirazione» – per formulare il proprio *distinguo*) in nome però di una storicità peculiare da mantenere a debita distanza dal "formalismo" e dal "documentarismo":

A questa tendenza storico-critica, alla sua unitaria e centrale istanza di interpretazione e di ricostruzione dei fatti artistici in tutta la loro connessa storicità peculiare e generale, sollecitano e rimandano in diverso modo alcuni elementi delle tendenze attualmente più vivaci e vistose della critica: storicità sociale dell'opera d'arte, storicità del linguaggio e dello stile. Ma essa si è distinta e appoggiata ad una particolare base di ricerca e ad una prospettiva di studio che respinge la semplice rappresentatività storica della poesia e la semplice misurazione stilistica dei risultati poetici, il pericolo del documentarismo e del formalismo, ed essa tende ad avviare e sostenere un'operazione critica storiografica

¹⁷Walter Binni, nel suo celebre lavoro (*Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, Laterza, 1963), illustrando il concetto di poetica, inserisce una postilla critica diretta alla separazione, ritenuta drastica e "unilaterale", tra metodi intrinseci e metodi estrinseci, presente nel manuale di Teoria di Wellek e Warren. Si veda R. Wellek – A. Warren, *Teoria, critica e storia letteraria*, in *Teoria della letteratura* [tr.it. a cura di P.L. Contessi], Bologna, Il Mulino, 1956, pp. 49-58. Volutamente, per sottolineare l'assenza di censura nei confronti della metodologia, cito rinviando alla riedizione binniana di *Poetica, Critica e Storia letteraria. E altri scritti di metodologia*, Firenze, Le Lettere, p. 5.

unitaria ed articolata, attenta alle forze vive dell'ispirazione e del loro concreto alimento vitale, culturale, storico, e alla loro disposizione e tensione a tradursi, attraverso il lavoro espressivo, artisticamente fino al risultato stilistico estremo¹⁸.

Lascio ad altri il compito di approfondire l'appassionata riconferma che Walter Binni accorda alla validità dell'intuizione giovanile di affidare al concetto di poetica l'incombenza di superare le strettoie del «monografismo monadistico di tipo crociano», aprendosi nel contempo al dialogo con «il tempo storico e con la tradizione». Si trattava di inventare una proposta «dinamica» in grado di essere:

Né fuori della storia, né dopo la storia di cui concretamente fa parte proprio in quanto, connessa radicalmente con veri problemi concreti e storicamente vivi, ha una sua coscienza autentica, una sua autentica spinta, verso una sua peculiare esistenza: ed ha sue tecniche, sue tradizioni, suoi problemi specifici di cui, per altro, lo studio di poetica meglio mostra la continua osmosi con le dimensioni e le esperienze culturali, etiche, sociali, politiche: e con la meditazione estetica e l'esercizio critico, nei quali sarà sempre possibile – in una rappresentazione di tendenze e di esigenze peculiari e generali – ritrovare un implicito aspetto di poetica [...] e il nesso con posizioni e problemi generali di ideologia, di cultura, di socialità, di politica entro il preciso ambito di esperienza della personalità storica¹⁹.

Sono molte le affermazioni che si possono ancora isolare nell'andamento fortemente argomentativo e teorico di una riflessione che appare ancora oggi come una complessiva esigenza di chiudere sulla questione del rapporto tra storia e letteratura, coniugandolo in modo da rendere a “ciascuno il suo”, in maniera da continuare a tenere in primo piano l'efficacia metodologica del concetto di poetica quale mezzo per centrare la peculiare storicità delle opere di genio e valutarne la loro azione sulla storia degli uomini (senza per altro accantonare la “personalità” dell'autore). Binni resterà fedele all'idea che fosse necessario non “mortificare la poesia”, assoggettandola alla storia, ma che, nel

¹⁸Ivi, p. 8.

¹⁹Ivi, p. 19.

contempo, occorresse evitare una situazione di «solitudine astorica» (di tipo crociano, appunto):

Lungi da una mortificazione della poesia, un simile studio storico-critico farà tanto più risaltare la sua novità e originalità che si afferma in un vivo intrico di tensioni e di esigenze meglio che in una solitudine astorica, in un Olimpo di archetipi immobili e celesti [...].

Sicché partendo dai caratteri rilevati nella poetica, dalla sua evidenziazione della storicità generale e peculiare dell'arte, del rapporto personalità-storia, tanto più si reagisce alla riduzione contenutistica e formalistica dell'arte, all'isolamento dell'opera dalla viva storia dinamica di tutta la personalità e di questa dai suoi rapporti con la storia e con le tensioni poetiche in essa operanti²⁰.

Nella prospettiva che qui interessa, non credo sia utile cercare ancora di produrre prove che confermino la novità di aver puntato sulla funzione della poetica come strumento per una chiara legittimazione storica della poesia. Il processo appare, in fondo, piuttosto lineare ed era stato spiegato già nel libro dedicato alla poetica del Decadentismo dove si riconosceva, a questa, il valore di "consapevolezza critica del proprio fare artistico" e quindi il senso di nucleo originario "interno" alla storia artistica personale, che, però, proprio in quanto tale, vale all'"esterno" e cioè: «agli effetti di una storia letteraria, in quanto indica, entro i limiti di una personalità, il gusto di un'epoca, le tendenze di un periodo letterario»²¹. Mi sembra che le basi dello storicismo critico non potevano risultare più esplicite in quanto al riconoscimento del ruolo della storia "nella" letteratura, che non fosse solo storia letteraria, bensì storia del pensiero sulla letteratura. Il neostoricismo nordamericano abbandonerà questa direzione, tutto sommato legittimista. Attingendo largamente alle teorie di Foucault e dei suoi adepti (e non): al concetto di poetica verranno demandati altri compiti. Il termine inaugurato e diffuso da Binni, diventato quasi un termine alla moda (e largamente usato da Anceschi, Adelia Noferi, Antonio Prete; ancora adesso si parla di "poetiche della storia") sarà soppiantato da altri modi di «porre nessi e rapporti tra letteratura e cultura».

²⁰Ivi, p. 27.

²¹W. Binni, *La poetica del Decadentismo* [1936], Firenze, Sansoni, 1968, p. 17.

3. *La legittimazione del contesto sociale attraverso il testo: l'esempio di Pierre Bourdieu*

È fuori dubbio che il concetto di poetica abbia finito per autorizzare una sorta di matrimonio legittimo tra storia e letteratura; l'unico, forse, accanto al concetto di Allegoria sul piano dell'ermeneutica (un terreno sul quale non mi avventuro in presenza di Luperini) e della tematologia, in grado di esibire un alibi di ferro in confronto alle tendenze ermeneutiche poststrutturaliste, fortemente indirizzate ad accogliere istanze extraletterarie – ideologiche, politiche, identitarie (come le aspirazioni dei soggetti culturali emarginati, delle minoranze, di *gender*), che si presentano senza alibi, esibendo mani impastate nella storia e, direttamente, nelle ideologie e nella cultura.

Queste tendenze più o meno esplicitamente implicate con i presupposti della sociologia (e delle teorie marxiste), etichettate da Harold Bloom come “ermeneutiche del risentimento” e ritenute responsabili dello slabbramento progressivo del canone estetico, hanno però una caratteristica comune – forse un lascito, il più importante, della fase strutturalista – di non sostituire il contesto al testo. L'interpretazione, parafrasando il titolo del libro fondativo di Pierre Bourdieu, si svolge nel rispetto delle “regole dell'arte”²², dove emerge il pensiero che è la letteratura stessa a costituire il proprio contesto²³. Questo

²²Si tratta di P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* [*Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, 1992] cit.

²³Per la sociologia di Pierre Bourdieu (1930-2002), tale concetto serve a definire il contesto sociale come convergenza e attraversamento di “campi” diversi (economico, politico, culturale, religioso, sportivo, artistico, culturale). Ogni “campo” è visto come organizzazione chiusa dove a valere sono determinate regole del gioco e dove si impongono modi di azioni e reazioni pratiche che creano “stili di vita”, cioè i vari *habitus*, che ne dipendono e vi agiscono. Ogni campo possiede uno specifico *habitus* indirizzato alla realizzazione di determinati interessi utilitaristici (fare un buon matrimonio, ad es.) che si impongono come spinte fideistiche (*illusio*, credenza utilitaristica, dice Bourdieu) come la tensione verso la conquista del successo (artistico, finanziario, ecc.), spesso esercitando una *violenza simbolica* (oppure riconoscendola quando vien fatto di dichiarare, per esempio: è vero che non capisco la matematica). Questi concetti si trovano disseminati nella vastissima bibliografia dell'opera di P. Bourdieu che si può trovare raccolta in

equivale a riconoscere che è la letteratura a fornire gli elementi per spiegare il proprio mondo, attivando schemi sperimentali che possono derivare dalla sociologia, dalla linguistica, dalla psicoanalisi... Non è possibile in questa sede percorrere questi contesti; mi limiterò ad esemplificare i primi due: quello sociologico (derivato, in Bourdieu, dalle teorie marxiste, filtrate dalle lezioni di Max Weber, Durkheim, Merleau-Ponty, ma anche Freud, Marcel Mauss, Claude Lévi-Strauss ..) e quello della linguistica pragmatica.

Rispetto alla legittimità di storicizzazione intrinseca assunta dal concetto di poetica, il contesto sociologico instaura invece una dialettica esterno/interno. Ad esempio, per restare nell'ambito della sociocritica di Bourdieu, i concetti di *campo*, *habitus* e *illusio* servono tanto all'interprete delle "regole dell'arte" dell'opera, quanto al sociologo, tanto da indurlo a ritenere il romanzo di Flaubert (*L'éducation sentimentale*, 1869) un autentico esemplare di "romanzo sociologico" "interiorizzato" e prodotto dalla sua intrinseca impalcatura fondativa di "campo letterario". Si legga il pensiero di Bourdieu:

L'éducation sentimentale, opera mille volte commentata e mai letta davvero offre tutti gli strumenti necessari all'analisi sociologica di se stessa: [...] la struttura dell'opera messa in luce da una lettura *strettamente interna*, ovvero la struttura dello spazio sociale in cui si svolgono le avventure di Frédéric, coincide infatti con la struttura dello spazio sociale nel quale era collocato il suo autore stesso. Qualcuno potrà forse ritenere che sia il sociologo a proiettare i propri interrogativi, facendo di Flaubert un sociologo, capace addirittura di fornire una sociologia di Flaubert. E la prova stessa che il sociologo intende portare, elaborando un modello di struttura immanente all'opera che permetta di ricostruire l'intera storia di Frédéric e dei suoi amici, comprendendone quindi il principio generatore, rischia di apparire il colmo dell'eccesso scienziato. Ma il fatto più strano è che questa struttura che s'impone come evidente nel momento stesso in cui viene enunciata, sia sfuggita agli interpreti più attenti²⁴.

Bibliographie des travaux de Pierre Bourdieu suivi d'un entretien sur l'esprit de la recherche, a cura di Y. Delsaut e M.C. Rivière, Le Temps des Cerises éditeurs, 2002.

²⁴P. Bourdieu, *Le regole dell'arte* cit., p. 55.

Infatti, la storia dell'innamoramento del giovane (aspirante avvocato) Frédéric Morel per Madame Arnoux e l'intreccio delle complesse vicende amorose, economiche e storico-politiche (è noto che Frédéric sarà coinvolto nelle giornate di lotta di cui sarà teatro Parigi nel 1948), che ne costituiscono la trama, fanno apparire il romanzo come una sorta di terreno sperimentale che rende evidente l'osservazione dei conflitti dei vari *campi* sociali (arte, politica, affari che attraversano il "campo letterario"), in cui il giovane studente parigino si troverà coinvolto dal momento che inizierà a vivere la sua passione per la signora Arnoux, moglie fedele di un mercante d'arte. La lezione che emerge dalla lettura, indicata come *strettamente interna* da Bourdieu, è quella della constatazione di un fallimento di tutte le aspirazioni giovanili (la signora Arnoux, non più giovane, e Frédéric si incontrano per l'ultima volta dopo 15 anni e solo allora si confesseranno la reciprocità della loro passione, mentre Frédéric e l'amico di sempre, Deslauriers, dichiarano che la cosa migliore che sia capitata loro era stata una visita in una *maison cloûse*). Per Bourdieu occorre una verifica del carattere fallimentare dell'*habitus* dell'educazione borghese (quando diventa corsa esistenziale, legata unicamente alla ricerca del successo presso gerarchie sociali precluse): la parabola esistenziale del giovane Frédéric non poteva che rappresentare un caso esemplare di *illusio* costantemente delusa.

Quello che importa sottolineare in Bourdieu è l'intento di far affiorare dal testo "quanto non era stato visto prima", interrogandosi sulla natura di «un discorso che parla del mondo (sociale o psicologico) *come se non ne parlasse affatto* [...]». Che può *parlare* di questo mondo solo a condizione di parlarne come se non ne parlasse, vale a dire in una *forma* che opera, per l'autore e per il lettore, una *denegazione* (nel significato freudiano di *Verneinung*) di ciò che esprime»²⁵. Il successo di quella che Bourdieu definisce socioanalisi, consiste dunque nella capacità di costringere quel discorso a "mostrarsi" come «effetto di realtà» dall'interno del "campo letterario", che lo contiene "mimetizzato". In questa prospettiva, la Storia appare già dentro la storia narrata, ed è questa la *forma* da interrogare. Scrive Bourdieu:

²⁵ *Ibidem.*

E non ci si dovrebbe forse chiedere se non sia proprio il lavoro sulla forma ciò che rende possibile l'anamnesi parziale di strutture profonde e rimosse? Se, in poche parole, lo scrittore piú preoccupato della ricerca formale – come Flaubert e dopo di lui tanti altri – non sia spinto ad agire quale *medium delle strutture* (sociale o psicologica) che giungono ad oggettivarsi, attraverso lui e il suo lavoro su parole induttrici, “corpi conduttori”, ma anche schermi piú o meno opachi? [...] Ad ogni modo, l'analisi dell'opera, oltre a costringere a porre ed esaminare tali questioni, per cosí dire, in situazione, dovrebbe consentire di trarre profitto da proprietà del discorso letterario quali la capacità di svelare mascherando o quella di produrre un “effetto di realtà” derealizzando, per introdurre, poco a poco, grazie a Flaubert socialista di Flaubert, a una socioanalisi di Flaubert e della letteratura in generale²⁶.

Penso che non vi siano dubbi circa l'intenzione di Bourdieu di restare “dentro” il primato del testo rispetto al contesto; tuttavia, tutti sappiamo che la critica maggiore mossa all'applicazione della socioanalisi rievoca i rilievi dello stesso tenore indirizzati da Taine in giú, fino a Goldmann, allo stesso Lukács e, in genere, ai critici letterari marxisti ed è quella di visione deterministica, dipendente dalle premesse teoriche, senza contare poi l'aggravante circa la costante proiezione del “vissuto” da Frédéric (dal personaggio) al suo autore. La sottesa equivalenza Frédéric=Flaubert non mancherà di pesare come caduta nel determinismo, malgrado l'insistenza di Bourdieu nel sottolineare la natura intrinseca dei segni e dei «dettagli significativi» sussunti a dimensione simbolica del contesto sociologico, delineato come “campo letterario”. Si veda:

Arnoux e Dambreuse, in particolare, funzionano come simboli che hanno il compito di sottolineare e rappresentare posizioni pertinenti dello spazio sociale [rispettivamente arte e politica e politica ed affari]. Non si tratta di “caratteri” alla maniera di La Bruyère, come ritiene Thibaudet, ma piuttosto simboli di una posizione sociale: il processo della scrittura crea in tal modo un universo denso di dettagli significativi e, con ciò, piú significativi di quello reale, come testimonia l'abbondanza degli indizi pertinenti offerti all'analisi [...]. Per esempio, i diversi incontri e ricevimenti sono interamente contrassegnati, e differenziati, dalle bevande che vi si servono, dalla birra di Deslauriers

²⁶Ivi, pp. 55-56.

fino ai “grandi vini di Bordeaux” dei Dambreuse passando attraverso i “vini straordinari” di Arnoux – *Liebfrauenmilch* e tocai – e lo champagne di Rosanette.

Si può insomma, costruire lo spazio sociale dell'*Educazione sentimentale* basandosi, per individuare le posizioni, sugli indizi che Flaubert dispensa copiosamente, nonché sulle diverse “reti” che circoscrivono le pratiche sociali di cooptazione quali i ricevimenti, le serate e le riunioni tra amici²⁷.

Nel caso di Bourdieu, l'opera di legittimazione del rapporto dentro/fuori, letteratura/realtà/società..., perseguito mediante il sistematico andirivieni dal testo letterario al contesto sociale – quasi un circolo ermeneutico sociologico –, sfocia in un singolare esperimento interpretativo (ed è un risultato non sorprendente in uno studioso che si è dichiarato refrattario alla “grande teoria” e fautore dello studio empirico) che consiste nel confronto tra la storia di due eroi somiglianti che si spiegano a vicenda, dove, ad un certo punto, è lo stesso Flaubert a ricevere lezioni di apprendistato dal proprio personaggio (scrive Bourdieu: «attraverso Frédéric, Flaubert si interroga su ciò che fa dell'adolescenza un momento critico»²⁸), arrivando egli stesso a fare l'esperienza che la conquista del campo letterario si paga con l'esclusione da ogni partita e dalla gerarchia dei campi sociali, se si è provvisti di un *habitus* inadatto, come Frédéric (e Flaubert):

Frédéric non riesce a impegnarsi in nessuno dei giochi dell'arte o del denaro che il mondo sociale propone. Rifiutando l'*illusio* come illusione unanimemente accettata e condivisa, dunque come illusione di realtà, egli si rifugia nell'illusione vera, dichiarata come tale, la cui manifestazione per eccellenza è l'illusione romanzesca (in Don Chisciotte o Emma Bovary, per esempio). L'ingresso nella vita come ingresso nell'illusione del reale garantita dal gruppo sociale non è scontato. E le adolescenze romanzesche come quelle di Frédéric o di Emma, che, come Flaubert stesso prendono sul serio la finzione in quanto non riescono a prendere sul serio il reale, rammentano che la “realtà” rispetto alla quale misuriamo tutte le finzioni altro non è che il referente universalmente garantito di una illusione collettiva²⁹.

²⁷Ivi, p. 57. Si veda, nelle pagine seguenti, 58-59, il romanzo “ridotto” a una mappatura, una cartografia delle forze in campo.

²⁸Ivi, p. 67.

²⁹*Ibidem*.

4. *Il discorso letterario. Paratopia e scena d'enunciazione* (Dominique Maingueneau)

Ricordiamo che, in ogni caso, quello tra Storia e Letteratura è un matrimonio che alcuni hanno ritenuto da non fare (a meno che i protagonisti fossero vissuti in stanze separate, come pensava Croce). I due soggetti si mostrano entrambi equivoci: Aristotele, lo si è accennato, avvertiva che la storia guarda al passato e la letteratura guarda al futuro, l'una alla verità dei fatti, l'altra alla finzione, ma non dice in che cosa consistano, e nei secoli la letteratura stessa non è stata mai in grado di rispondere alla domanda su che cosa sia realmente.

Tuttavia, malgrado l'ostacolo preliminare, il territorio comune esiste ed è facilmente individuabile: ed è fatto di Parola, Tempo, Memoria, Pensiero, Realtà.

Per mantenere vivo il proprio rapporto con la letteratura, proprio come due amanti, la Storia si è assoggettata ad un trasformismo continuo e ad una incessante gara di legittimazione più o meno riuscita, oscillando tra rischio da invadenza (determinismo del fuori) e rischio di abbandono (solipsismo formalista del dentro).

Ogni volta un rischio: neppure l'ipotesi dei sondaggi specifici al campo letterario, alla maniera di Bourdieu, è sfuggita all'ombra di determinismo. L'idea vincente sarebbe quella di mettere in armonia tutte le voci menzionate dentro un contesto senza complessi di sorta nel rapporto dentro e fuori.

Ed è questa la scommessa che è stata presa in carico dal linguista francese Dominique Maingueneau, uno studioso che da anni sperimenta studi di linguistica ed è particolarmente addentro alla Pragmatica (la branca della linguistica che si occupa di descrivere non cosa è la lingua, bensì come *agisce* nel contesto comunicativo). Sto pensando ad una delle sue opere metodologiche più onnicomprensive, dal titolo *Il discorso letterario. Paratopia e scena d'enunciazione*³⁰, dove sono in questione i motivi centrali del suo lavoro: il concetto di discorso e quelli di paratopia e enunciazione.

I due termini, discorso e enunciazione, richiedono solo in-

³⁰ D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, 2011. È autore di un gran numero di studi di linguistica e, in particolare, di pragmatica del discorso letterario e non.

dicazioni dell'uso linguistico; entrambi i termini sono presi nel loro ruolo tecnico di contesto di ogni atto di comunicazione. Il concetto di enunciazione, in particolare, rinvia all'atto che istituisce un enunciato e, come ricorda Benveniste, è immateriale: l'«io», il «qui» e l'«ora» (i pronomi personali, i deittici e gli avverbi) che si incontrano nel discorso rappresentano il soggetto, lo spazio e il tempo, permettendo di fissare le “tracce” d'enunciazione degli enunciati; mentre il discorso viene indicato da Maingueneau come «il fondo comune che determina il discorso letterario, filosofico, religioso...»³¹ e serve nel contempo a superare l'uso eccessivamente “pesante” del concetto di testo, fondando sull'istanza comunicativa del discorso un'idea ampia di costitutività della letteratura. Il supporto della linguistica non vale per il termine paratopia³², che non trova equivalenti se non in ambito medico (si trova citato, ad es: “paratopia discale”). Si può pensare a una qualche parentela con “eterotopia”, il titolo di un saggio di Foucault, pubblicato su «Millepiani», una rivista italiana (nel 1994) incentrato su una riflessione circa i nonluoghi³³. L'autore

³¹Ivi, p. 46.

³²Alla mia richiesta di lumi circa la traducibilità del termine in italiano e la possibilità di convergenza foucaultiana, l'autore ha gentilmente risposto in questi termini: «Ma paratopie n'a pas grand chose à voir avec l'hétérotopie de Foucault. En français aussi le mot s'emploie en médecine, ce que j'ignorais quand j'ai créé ce concept. Mais ça ne semble pas gêner car les deux domaines sont très éloignés l'un de l'autre. Je ne vois malheureusement aucune notion qui puisse jouer le même rôle, dire une appartenance paradoxale. Je pense que vous avez bien compris mon projet, qui vise à dépasser les oppositions traditionnelles et stériles. Ce qui est loin d'être gagné...».

³³Nella *Premessa* della rivista si legge: «L'eterotopia è un'antiutopia. Infatti, se l'utopia è una speranza senza luogo, l'eterotopia costituisce un'eccedenza di realizzazione. Eterotopici sono quei luoghi che non necessitano di riferimenti geografici, sono i luoghi dell'attraverso, spazi di crisi e di condensazione di esperienza. Sono eterotopici non solo i luoghi delle istituzioni totali – prigioni, manicomi, ricoveri per anziani ecc. – ma anche quelle istanze che coinvolgono completamente i soggetti, come, ad esempio il viaggio di nozze tradizionale, i *drive in* e le navi, realtà che si fondano solo su se stesse» (M. Foucault, *Eterotopia, Premessa* in «Millepiani», Milano, Mimesis, 1994. Il concetto di nonluogo è stato introdotto da Marc Augé in un libro, intitolato *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992 (*Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, trad. di D. Rolland, Milano, Elèuthera, 1996).

esclude un simile incrocio, tuttavia è interessante notare che la “paratopia” messa al centro da Maingueneau guarda a un luogo che appare come una sorta di “isola che non c’è e destinata a rinascere incessantemente per esistere” (essendo la paratopia una *appartenance paradoxale*, proprio come l’atto di enunciazione), un luogo ricostituito ogni volta, dentro uno “spazio non spazio” che lo scrittore inventa creando l’opera e se stesso in quanto tale. In questo tipo di appartenenza, ci viene ricordato, la letteratura non esiste se non come letteratura. Si veda:

Chi [lo scrittore] si enuncia dall’interno di un discorso costitutivo non può situarsi né fuori né dentro alla società: è destinato ad alimentare la propria opera mediante il carattere problematico della propria appartenenza alla società. La sua enunciazione si costituisce mediante l’impossibilità stessa di assegnarsi un vero e proprio «posto». Localizzazione paradossale, che non è assenza di luogo, ma una difficile negoziazione tra luogo e non luogo, una localizzazione parassitaria che vive nell’impossibilità stessa di stabilizzarsi. Senza localizzazione, non c’è alcuna istituzione che permetta di legittimare e di gestire la produzione e il consumo delle opere, ma senza de-localizzazione, non sussiste alcuna costitutività³⁴.

Come si può osservare, con l’idea di “paratopia” di Maingueneau ci troviamo dinanzi ad una teoria della letteratura e, insieme, ad una proposta di applicazione pratica (attraverso l’analisi del discorso) piuttosto corposa metodologicamente. Con ogni evidenza, si esce dalle problematiche, appena viste, che hanno toccato procedimenti di legittimazione del rapporto fra storia e letteratura mediante il concetto di poetica o quello di campo letterario: il progetto di Maingueneau consiste in un ritorno al primato della linguistica, dove (in apparenza) tramontano le preoccupazioni di collocare la letteratura nella storia, pur restando vicino alle (in parte criticate) posizioni di Bourdieu. In realtà, lo studioso tiene a “posizionare” diversamente il proprio sguardo sul rapporto dentro/fuori della letteratura sia rispetto a Bourdieu

³⁴D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d’énonciation* cit., p. 52. Di Maingueneau si vedano anche: «Quelques implications d’une démarche d’analyse du discours littéraire», *CONTEXTES* [en ligne], 1, 2006, mis en ligne le 15 septembre 2006, consulté le 30 octobre 2013.

e a Foucault che allo strutturalismo, avvertendo che a guidare il proprio sguardo è un radicale tentativo di conciliazione tra testo e contesto e un superamento del dualismo dentro/fuori (letteratura/vita; letteratura/storia). Scrive Maingueneau:

Non c'è più da un lato il «testo» e dall'altro disposto intorno a sé un «contesto». Non si può concepire l'opera d'arte come un contenitore di «contenuti» in grado di «esprimere» in modo più o meno diretto ideologie e mentalità. Il «contenuto» di un'opera è in realtà attraversato dal rinvio alle proprie condizioni enunciative. Il contesto non è posto all'esterno dell'opera, in una serie di scatole contigue, ma il testo gestisce il proprio contesto. Le opere parlano effettivamente del mondo, ma la loro enunciazione fa costitutivamente parte del mondo che sono deputate a rappresentare. Non c'è da un lato un universo di cose e di attività mute e dall'altro rappresentazioni letterarie staccate da esso che ne sarebbero un'immagine. La letteratura costituisce essa stessa un'attività: non solo fa un discorso sul mondo, ma gestisce la propria presenza nel mondo. Invece di mettere le opere in relazione con istanze molto lontane dalla letteratura (classi sociali, mentalità, avvenimenti storici, psicologia individuale...) e riflettere in termini di discorso obbliga a portare la nostra attenzione sui termini immediati del testo (i suoi rituali di scrittura, i suoi supporti materiali, la sua scena di enunciazione...)³⁵.

Il sistema di reciprocità discorso costitutivo-scrittore non esclude, però, il rapporto con la storia letteraria e le sue istituzioni. Anzi, è proprio attraverso lo statuto di discorso costitutivo, riconosciuto come modo di essere specifico alla letteratura (come paratopia) che viene ogni volta recuperata la storicità in quanto fattore interno che non necessita di legittimazione. Maingueneau parla di "storicità delle norme", riferendosi alla tradizione dei generi letterari, alle definizioni circa la natura e la funzione della letteratura accumulata nei secoli, allo stile, alle questioni ermeneutiche³⁶. Di fatto, il posizionamento della paratopia all'interno del discorso costitutivo, oltre che attraverso la scena d'enunciazione, passa attraverso il recupero di tutto quello che gira intorno ai concetti di tradizione, «riuso», istituzione letteraria, pratica di un rapporto iperprotetto tra lettore, opera, metodi di analisi...

³⁵D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* cit., p. 35.

³⁶Ivi, p. 64.

Ma, appunto, se i formalisti hanno mitizzato l'idea della letteratura come "uso diverso del linguaggio", la paratopia, in quanto luogo (del non luogo) poggia le sue basi su un discorso costitutivo fondato su un rapporto iperprotetto, dove il meccanismo stesso di istituzione discorsiva rimette in gioco la peculiare natura della storicità autocostitutiva della letteratura, che ingloba testo e contesto oltre ogni frontiera di separazione tra dentro e fuori, storia e discorso, enunciazione ed enunciato:

Il concetto di istituzione consente di mettere l'accento sulle mediazioni complesse che istituiscono la letteratura come linguaggio relativamente autonomo. Gli scrittori producono opere, ma scrittori ed opere sono in qualche misura loro stessi prodotti da tutto un complesso istituzionale di pratiche. Si deve dunque riconoscere tutto il suo peso all'istituzione discorsiva [...]. Ciò che importa qui è la reversibilità tra gli aspetti dinamico e statico, tra l'attività enunciativa e le strutture che ne sono la condizione e il prodotto. [...] Ogni gesto creatore mette in moto, che lo voglia o no, lo spazio che lo rende possibile e questo medesimo spazio non fa che dipendere dai gesti creativi che rende possibili. Il concetto di istituzione discorsiva è in qualche modo il perno di questo rapporto che comprende:

– le istituzioni, il quadro dei diversi ordini che danno senso all'enunciazione singola: la struttura del campo, lo statuto dello scrittore, i generi del testo...;

– il processo attraverso il quale istituisce il discorso, instaurando nel contempo progressivamente un certo mondo nel suo enunciato e legittimando la scena dell'enunciazione e il posizionamento nel campo che rende possibile l'enunciato.

L'opera, attraverso il mondo configurato nel suo testo, riflette legittimandole le condizioni della propria attività enunciativa. Da qui il ruolo cruciale demandato alla «scena di enunciazione», che non è riconducibile né al testo né a una situazione di comunicazione descrivibile dall'esterno. L'istituzione del discorso è il movimento che rende possibile il passaggio dell'uno nell'altro, per supportare l'opera e le sue condizioni di enunciazione. Supporto reciproco che costituisce il motore dell'opera letteraria³⁷.

La lunga citazione sottolinea lo snodo interessante del principio di inter-connesione intrinseca tra storicità e creazione che Mainigneau tende a recuperare attraverso il riferimento all'istituzione

³⁷Ivi, p. 42.

letteraria (un po' alla stregua di Anceschi, da noi). In ogni caso, come per gli antenati formalisti, proprio poche righe prima viene richiamata la possibilità di mettere in pratica un «rinnovamento della storia letteraria mediante una sociologia sensibile alla specificità dei processi di produzione simbolica». Ecco nuovamente appaite storicizzazione e specificità letteraria. In effetti, la lunga e dettagliata descrizione “metodologica” di Maingueneau non fa che perseguire l'analisi dei meccanismi dell'auto-costituirsi del discorso letterario come rappresentazione del mondo attraverso enunciati che, inscenando mondi, esibiscono, ogni volta, la storia del discorso che produce quell'atto perlocutivo. Da qui l'importante sottolineatura circa la scena d'enunciazione (una sorta di “scena primaria” della letteratura!). Che cosa intende Maingueneau come scena d'enunciazione? Innanzi tutto un atto illocutorio complesso (e destinato ad un lettore non empirico, capace di dar valore non solo alla storia, allo stile, ecc. ma al più “cancellato” e contestuale atto della comunicazione: quello enunciativo) che implica un destinatario avvertito, capace di “stare al gioco”, di entrare in uno spazio paratopico e pragmatico, e capace di comportarsi come se stesse guardando una “rappresentazione”, una scenografia corredata dalle sue varie componenti sceniche innovative e di riuso (Maingueneau parla di scene inglobanti – riferite al tipo di discorso – e scene generiche, riferite al genere letterario)³⁸. È evidente che, indirettamente, attraverso il concetto di scenografia, rientra in campo il principio di cooperazione presente in ogni atto di lettura (che richiede una competenza culturale circa il tipo di discorso, le costanti di genere letterario, la tradizione) solo che la prospettiva della richiesta di competenza, in Maingueneau, è spostata sull'asse dello spazio dove occorre far leva non solo sulla capacità interpretativa, bensì sul saper tradurre (cognitivamente) la natura implicitamente teatrale dell'enunciazione letteraria, dove testo e contesto, dentro e fuori, appaiono inglobati in uno spazio non spazio (paratopico) che finisce per abbracciare la letteratura nella sua totalità, come in una scenografia, cioè una porzione di spazio fittizio eppure reale, storico. In tal modo, lo si può capire, è la letteratura a trovare una legittimazione della propria storicità, grazie all'evidenza dell'unica messa in scena possibile: quella della propria enunciazione.

³⁸Ivi, p. 190 ss.

5. *La letteratura nella storia: la sua funzione ermeneutica e i fenomeni di letteraturizzazione.*

Sulla scorta di questo accenno possiamo aggiungere alcune considerazioni circa il nostro quadro culturale che invita senz'altro a riconoscere come, nel rapporto storia/letteratura, la ricerca di una nuova legittimazione riguardi ormai entrambi i soggetti: la letteratura torna ad esigere più storia, mentre la storia (ma non è la sola) tende a modulare il proprio discorso sulla letteratura. Non a caso, nel corso di questi ultimi decenni, entrambi i discorsi presentano aspetti che, nei loro rispettivi campi di azione, assumono una certa somiglianza nelle loro aspirazioni. Il contesto, in termini meno specifici, somiglia ancora molto al quadro presentato da Montrose quando, nel tracciare il panorama del poststrutturalismo, notava proprio l'incrocio tra queste tendenze che riassume nei termini di storicità dei testi e testualità della storia, scrivendo:

La tendenza del poststrutturalismo verso la storia, che ora sta emergendo negli studi letterari, può essere definita chasticamente come un mutuo interesse sia per la storicità dei testi che per la testualità della storia. Per storicità dei testi, intendo suggerire la specificità culturale, il radicamento sociale di tutte le modalità di scrittura, non solo dei testi che i critici studiano ma anche dei testi sui quali noi, a nostra volta, studiamo altri critici. Per *testualità della storia*, intendo suggerire, prima di tutto, che ci è impedito un accesso completo e autentico al passato, come esistenza materiale realmente vissuta, non mediata dalle superstiti tracce testuali della società in questione – tracce la cui sopravvivenza non possiamo ritenere meramente contingente, ma che dobbiamo presumere almeno in parte conseguente a complessi e sottili processi sociali di conservazione e di cancellazione. In secondo luogo, quelle stesse tracce testuali sono soggette a loro volta a mediazioni testuali successive, quando vengono interpretati come 'documenti' sui quali gli storici basano i loro stessi testi, chiamati 'storie'. Come ci ha efficacemente ricordato Hayden White, queste storie testuali, nelle loro forme narrative e retoriche, costituiscono necessariamente, ma sempre in modo incompleto, la 'Storia' a cui esse offrono l'accesso³⁹.

³⁹L.A. Montrose, in *Professare il Rinascimento: poetica e politica della cultura*, in *Il neostoricismo* cit., p. 114.

Innanzitutto, in che cosa consiste per la letteratura, nella sua diffusa perdita di valore, questo cambio di guardia e il suo disporsi a individuare motivi, tutto sommato in campi inediti di legittimazione (storicismo, ecocritica, geocritica, critica postcoloniale, di gender)? E ancora, quali ne sono i presupposti? Per alcuni teorici, come Jonathan Culler, questa esigenza dipenderebbe da un mutamento piuttosto radicale del rapporto intercorso, nell'ultimo quarto del secolo passato, tra la letteratura e le scienze umane: secondo Culler, a una fase in cui le scienze umane, la linguistica compresa, si sono considerate essenziali per capire (interpretare) e storicizzare la letteratura, ne sarebbe seguita un'altra, tuttora in corso, in cui è la letteratura che è diventata essenziale per capire i fenomeni espressivi e culturali⁴⁰.

Se questa prospettiva è nel giusto, e mi sembra che lo sia, attualmente è la stessa letteratura, seppure marginalizzata, a rivestire una funzione propriamente ermeneutica in altri campi: i suoi testi non solo attraversano altri spazi e ne sono attraversati (quelli che interessano la cosiddetta geocritica, ad esempio), ma, soprattutto, offrono il modello di riferimento per orientarsi a "immaginare significati", congegni sinonimici e a sovvertire, magari, entro le dimensioni labirintiche al più alto grado, i discorsi che, simili a reti di luoghi e "non luoghi" (teorizzati da Foucault, Marc Augé, Maingueneau ...), sono impegnati a «costruire», alla stregua di «presenze vere», in una comunicazione incessante, realtà, luoghi, città, identità, ideologie politiche ed esistenziali (e mi riferisco ai discorsi degli studi culturali, postcoloniali, imagologici, geopolitici, ecologici e dei *Gender Studies*)⁴¹.

L'ultimo accenno obbliga a precisare che il fenomeno posto sotto osservazione si gioca su tavoli diversi e, segnatamente, costituisce uno dei punti di forza della geocritica: quando Bertrand Westphal, il teorico di punta del progetto geocritico (un progetto nato nell'Università di Limoges agli inizi del secolo appena finito) scrive:

⁴⁰J. Culler, *Teoria della letteratura. Una breve introduzione* [1997], Pref. di F. Muzzioli, trad. G.P. Castelli, Roma, Armando, 1999, pp. 58-59.

⁴¹ Su molte di queste tematiche, infatti, i teorici stanno riflettendo già da qualche decennio proprio nell'ambito della cosiddetta Geocritica. A tal proposito, si veda ora: B. Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007 [*La Geocritica. Reale Finzione Spazio*, trad. L. Flabbi, a cura di M. Guglielmi, Roma, Armando, 2009, pp. 14-15].

Uno dei miei obiettivi è quello di iniziare a dare forma ad un inventario “spaziologico” [...] che vada al di là delle frontiere nazionali del campo critico, al di là dei confini linguistici del corpus finzionale, e necessariamente anche al di là delle demarcazioni disciplinari. In quest’ottica la letteratura è ricontestualizzata in un ambito in cui critica, geografia, urbanistica e altre discipline rivestono un ruolo di importanza capitale. Tanto vale arrendersi all’evidenza: all’inizio del nuovo millennio, la letteratura e le altre arti mimetiche non sono più isolabili dal mondo. Tutto in tutto? Forse, e proprio questo è il problema. Ma d’altronde è nell’assolutamente eterogeneo che la libertà della parola critica si trova più a suo agio quando vuole affrontare gli interrogativi di maggiore portata⁴²;

sembra chiaramente orientato a riconoscere alla letteratura una presenza nella storia e una dignità critica al pari di quelle delle discipline dello spazio e dell’ambiente, puntando sulle riserve interpretative, sulle armi che le sono proprie: vale a dire, secondo Culler, «la sospensione della richiesta di un’immediata comprensibilità, la riflessione su quello che implicano i suoi mezzi di espressione, e l’attenzione a come si crei un significato e si produca piacere»⁴³. Dal canto suo, Westphal non è meno esplicito di Culler circa il dettaglio delle caratteristiche che la letteratura può mettere a disposizione come supporto ermeneutico; e alla domanda: «Come possono, le altre discipline trarre insegnamento dagli studi letterari?» lo studioso risponde: «Stando a quanto detto sinora, devono innanzi tutto cercarlo nella pura discorsività che caratterizza la letteratura, una discorsività che sebbene autoreferenziale, il più delle volte distante dal mondo referenziale, incapace di incidere su di esso e, per dirla tutta, finzionale – ha finito per diventare istruttiva [...] Quando alimenta la teoria la letteratura è capace di proporre soluzioni e modelli di rappresentazione applicabili a contesti mobili»⁴⁴.

I “contesti mobili”, per la geocritica, fanno parte del progetto di «accerchiamento interdisciplinare dello spazio e del tempo: geografia, architettura, urbanistica, letteratura» e sono quindi gli

⁴² B. Westphal, *La Geocritica. Reale Finzione Spazio* [2007] cit., pp. 14-15.

⁴³ J. Culler, *Teoria della letteratura. Una breve introduzione* [1997], p. 59.

⁴⁴ *La Geocritica. Reale Finzione Spazio* cit., rispettivamente pp. 53, 54, 55.

stessi che interessano quell'universo scientifico che ora si rivolge alla letteratura, da sempre depositaria di una riserva di immagini di spazi, i paesaggi (deturpati), i non luoghi, le rovine, come pure le sofferenze dei popoli e della natura, reputandola come l'unica risorsa capace di orientarsi con i mezzi propri nel confronto con la «frammentazione delle coordinate dell'esistente»⁴⁵. Del resto, come ricorda Westphal, «nella Grecia classica, la letteratura era talmente legata alle forme concrete di apprendimento del mondo da essere priva di un'esistenza autonoma». L'alternativa geocritica di Westphal insiste nel porsi nuovamente obiettivi "pratici" (dove, ad esempio, le descrizioni delle città immaginarie – Firenze, Roma, Trieste – sono chiamate a colmare le lacune delle «città invisibili», dei cartografi, degli urbanisti, architetti, storici... tramite il racconto⁴⁶), senza abdicare alle prerogative proprie di interpretare il mondo rappresentandolo:

La letteratura gioca. La letteratura ha gioco. Altri discorsi non giocano affatto, riproducono da vicino il frammento di realtà che hanno selezionato tra gli innumerevoli possibili. Ecco allora sorgere un'alternativa. Si può scegliere di sancire la frattura generale e magari epistemologica tra produzione letteraria e produzione "performativa" (quella che fa parte del "reale") e fare appello all'autonomia della letteratura e della letterarietà, oppure si può ritenere che, essendo sottoposta ad un principio di trasgressività, la soglia tra reale e finzionale sia oltrepassabile. In questo caso, si tenterà allora di coinvolgere in un solo approccio narratività finzionale e narratività performativa (per esempio turistica, ma non solo) per esaminarne le interazioni. In un'epoca in cui la letteratura è alla ricerca di ponti che possano condurla al di fuori del mondo letterario per metterla in relazione con delle «realtà» interconnesse, credo che la geocritica, in quanto studio delle stratificazioni letterarie dello spazio referenziale, possa avere un ruolo significativo. Un ruolo a metà strada tra la geografia del reale e la geografia dell'immaginario, due geografie che si assomigliano molto e che, al contempo, conducono ad altre ancora che bisognerà fare lo sforzo di concepire e di esplorare⁴⁷.

⁴⁵ Ivi, rispettivamente, pp. 48, 55.

⁴⁶ Da qui il suo riferimento a studi e a opere di autori (Calvino, Magris, Borges, Eco, Perec...) che hanno esemplarmente rappresentato lo "spazio umano".

⁴⁷ Ivi, p. 234.

Il brano è utile per sottolineare la consistenza del filo conduttore che tiene insieme l'ampio percorso di Westphal e che consiste nel ribadire l'evidenza che la funzione ermeneutica della letteratura non può essere assoggettata alla richiesta di un abbandono dei propri modi di giocare: può essere "esportata" solo in quanto tale, confidando sulla "malleabilità" del proprio discorso e sulla sua capacità di trasformarsi in *exemplum*, anticipazione del commensurabile e della referenzialità, come si può vedere:

Quest'ultimo [il discorso letterario] costituisce un paradigma di progressione entropica tra punti di vista e righe che si biforcano, prima di trasformarsi nelle linee della vita che solcano il destino nelle pieghe del palmo di mano. Ne *Lo specchio di Erodoto* (1980), François Hartog ha immaginato che il ricercatore sia come un agrimensore capace di farsi al contempo anche rapsodo, 'nel senso etimologico del termine: egli è in effetti come colui che cuce gli spazi, agente di collegamento che unisce gli spazi tra di loro, continuamente, fino ai limiti dello spazio abitato'. Quella della cucitura è da sempre una caratteristica propria del testo letterario, che al contempo, è tessitura e tessuto, ma ormai è l'insieme della classe scientifica che contribuisce a confezionare quel vero e proprio costume di Arlecchino che è diventata l'incommensurabile realtà del mondo contemporaneo⁴⁸.

Attraverso questi e altri scenari (quello di Montrose, ad esempio) apprendiamo che il concetto di testo si è dilatato ed è trasmigrato verso altri spazi che, in un certo qual modo, mettono in salvo l'ermeneutica stessa che sta mutando penne rivolgendosi verso contesti (geopolitici, storici, geografici, antropologici...) "auscultati" ormai come se fossero testi per di più resi comprensibili attraverso la letteratura. E, d'altro canto, si sa che ogni epoca costruisce i propri modelli interpretativi. Ci si può chiedere allora se non siano i modelli, offerti da una letteratura che non sta più dentro il proprio territorio e, mentre ambisce ad una neo-storia, trasmigra portando con sé insegne da piantare in altri luoghi, contagiandoli con la propria natura paratopica, ad essere necessari. E qui assistiamo ad un'ampia gestione di strategie di "letteraturizzazione" – o finzializzazione – che consiste anche nel raccontare lo spazio o la storia come se fossero letteratura,

⁴⁸Ivi, p. 54.

producendo «testi al confine con il fenomeno letterario, come ambigue zone d'incontro fra realtà, verità e bugia, come 'discorsi' pieni di quei 'lapsus' che li rendono interessanti all'analista»⁴⁹.

Il commento di Boitani, che introduce uno dei libri più famosi di Stephen Greenblatt, un autore «generalmente ritenuto l'inventore del termine 'Neostoricismo'», coglie uno dei tratti più riconoscibili del movimento che, negli anni Ottanta (mentre in altre università americane – a Yale soprattutto – si diffondono le tendenze del postmoderno e del decostruzionismo), pone le basi di un movimento d'idee che avrà vasta diffusione. Tracciando un ponte tra Berkeley e Cambridge (dove ha esercitato il sociologo Raymond Williams, "padre" del materialismo culturale), in modi diversi il neostoricismo rimetterà al centro dell'interesse la storia e il suo rapporto con la letteratura non solo come terreno di indagine, bensì come contagio nella pratica (narrativizzazione, esposizione della prima persona, uso dell'aneddoto). L'aspetto interessante, per noi, è rappresentato dal fatto che un simile connubio venga riproposto attraverso diverse scuole neostoriciste (o di «poetiche della cultura», come suggerisce Louis A. Montrose o che si occupano di «poetiche della storia», come scriveva Hayden White, già nel 1973), riletture di testi e periodi creativi in chiave "negoziale" sulla natura ideologica, ma spesso empatica, del discorso storico⁵⁰. Questa idea della rappresentazione (mimesi) dell'"energia sociale", trasformata in arte, quale «capitale mimetico», ricorda Boitani, passibile di agire come "tarlo creativo", attraverso le forme imposte

⁴⁹P. Boitani, *Il racconto di un'avventura*, in S. Greenblatt, *Meraviglia e possesso. Lo stupore di fronte al Nuovo Mondo* [*Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*, 1991], trad. G. Arganese e M. Cupellaro, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 8.

⁵⁰In quanto alla frase di Montrose, mi riferisco di nuovo al saggio: *Professare il Rinascimento: poetica e politica della cultura*, in V. Fortunati e G. Franci, *Il Neostoricismo* cit., p. 110. Si noti, inoltre, che il riferimento al terreno d'origine del neostoricismo per la mescolanza della storia con la letteratura non è assolutamente esclusivo: Lidia De Federicis, nel suo *Letteratura e storia* (cit. pp. 7-14) indica diversi nomi fuori dal "gruppo" neostoricista (tra questi: Georges Duby, J. Le Goff, Carlo Ginzburg, Alberto Asor Rosa... potremmo aggiungere altri nomi, ad esempio, Jean Pierre Vernant...). Infine, il riferimento all'empatia si trova in R. Dami, *I tropi della storia. La narrazione nella teoria della storiografia di Hayden White*, Milano, Franco Angeli, 1994, p. 38.

dalle forze culturali egemoniche, non è senza efficacia dal punto di vista della cosiddetta ermeneutica rivendicativa (o del sospetto) di impronta marxista. Allo stesso tempo, non è senza efficacia il modo di Greenblatt di andare dalla storia verso la letteratura interrogandosi sulle prerogative scientifiche, pur scegliendo, talvolta, di restare dentro un modello di scrittura molto praticato in ambito storico-critico: quello del profilo, o della “monografia” genetica opera/autore. Come è sottolineato da Greenblatt stesso nel preambolo della sua lettura della “vita” di Shakespeare:

Questo libro racconta [...] una strabiliante storia di successo difficile da spiegare: vuole scoprire chi fosse davvero la persona che scrisse il piú importante corpus letterario dell’ultimo millennio. O meglio, dal momento che l’identità di quella persona è un fatto stabilito da documenti e registrazioni pubbliche ben documentate, questo libro si propone di percorrere i sentieri pieni di ombre che conducono dalla vita da lui vissuta alle opere che creò⁵¹.

L’immagine circa le «ombre» della storia, evocata da Greenblatt, non sarebbe dispiaciuta a molti dei nostri fautori del romanzo storico del Novecento, come pure la puntualizzazione, riferita alla funzione dell’immaginazione, non manca di far pensare alla importanza della svolta dei neostoricisti rispetto ai propri “padri”, che forse non avrebbero sottoscritto un pensiero simile:

Per capire chi sia stato Shakespeare è fondamentale seguire le tracce verbali che ha lasciato nella vita che ha vissuto e nel mondo al quale era così aperto. E capire come Shakespeare abbia usato l’immaginazione per trasformare in arte la sua vita, è fondamentale che usiamo la nostra immaginazione⁵².

Il Greenblatt che sovrappone fondamenti ermeneutici di impianto postmarxista – parlando di arte in termini di produzione mimetica, sempre sul limite di rapporto improprio con le regole della cultura dominante (un rapporto reso però strumento negoziale, di condizionamento, della stessa cultura egemone) – ad

⁵¹S. Greenblatt, *Vita, arte e passioni di William Shakespeare, capocomico. Come Shakespeare divenne Shakespeare*, [Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare, 2004], trad. C. Iuli, Torino, Einaudi, p. XII.

⁵²Ivi, p. XIV.

una pratica che elogia la “poetica dell’aneddoto” può far pensare a Benjamin che legge Baudelaire nelle strade parigine, piuttosto che a Gramsci, Foucault, Althusser (comunque appena arretrati di un passo); in ogni caso fa riflettere la natura “letteraria” dell’esigenza di adeguamento dello sguardo al problematico mondo dell’altro (nella fattispecie i nativi del Nuovo mondo, resi inermi anche grazie alla perfetta macchina culturale improntata a quella che Greenblatt definisce «pratica europea di rappresentazione», nel libro *Marvelous Possessions*), affidandosi a questa arma resa duttile che è la “nuova storia” e a un “io” interprete che tende a ricucire i ponti con la grande cultura (fatta di diffusione di pregiudizi, imposizioni, violenze) attraverso *historiettes* di esperienze, incontri, racconti ereditati, frammenti dalla tradizione e aneddoti di nuovo conio:

L’aneddoto, che è legato etimologicamente all’inedito, è infatti il registro principale dell’inaspettato e conseguentemente dell’incontro con la diversità inaugurato e insieme riassunto dal meraviglioso approdo di Colombo in un emisfero immaginato, che gli precluse l’accesso all’estremità orientale del mondo conosciuto. Se gli aneddoti sono la documentazione delle singolarità del contingente – associati [...] con l’orlo piuttosto che con l’immobile e immobilizzatore centro – essi sono riportati nello stesso tempo come aneddoti *rappresentativi* vale a dire significativi nei termini di un progresso o modello più ampio⁵³.

Chi ha letto il libro di Greenblatt sa che la funzione dell’aneddoto nella sua ricerca di controprove, o “verità” stridenti con la realtà, è più che mai preziosa, sia quando è frutto dell’occasione di scoperta fortuita e personale e ancora di più quando permette di smentire i manipolatori, i «mentitori abili» responsabili della diffusione di notizie false (simili a quelli smascherati nel libro dei *Viaggi di Mandeville*, definito «cavaliere del non possesso», fino al “buon selvaggio” di Montaigne) che però sono state tramandate come verità “storiche”⁵⁴.

E non è sbagliato pensare che la sua indagine circa il radicamento culturale del teatro elisabettiano nasca da un sottofondo di natura letteraria dove, persino il dichiarato desiderio dell’au-

⁵³Ivi, p. 25.

⁵⁴S. Greenblatt, *Meraviglia e possesso. Lo stupore di fronte al Nuovo Mondo* cit., p. 63.

tore di «parlare con i morti» o, meglio, di «farli parlare» attraverso esperienze sul campo e spesso dietro la scorta di letture di testi letterari (di simulazioni, dice Greenblatt) deriva dall'esigenza di interrogare la storia anche per mettere alla prova la propria capacità di stupore dinanzi all'oggettivo incanto del potere estetico, della "vitalità conservata nelle tracce testuali" (dall'«energia sociale»), finendo per convincersi di dover «abbandonare l'idea, l'illusione di una lettura integrale» per «smontare verità monolitiche» e privilegiare una «visione storica frammentaria»⁵⁵.

Ciò che importa sottolineare nella pratica storica di Greenblatt, applicata in questo saggio, consiste nello scivolamento della proposta teorica che, dall'ambito della storia, si sposta sul terreno del rapporto tra cultura popolare e letteratura "alta", per poi tornare entro il contesto originario per una rimodulazione dell'idea di letteratura come espressione di "energia sociale" (da riferirsi al legame con il condizionamento storico-culturale che Greenblatt traduce in termini di «capacità propria di certe tracce verbali, auditive e visuali di produrre, modellare e organizzare le esperienze collettive di tipo fisico e mentale»⁵⁶), dove non è prevista la smentita «dell'autonomia estetica», bensì è fatto affiorare l'interesse ad indagare le «condizioni oggettive» per cui «l'energia sociale in certe opere d'arte continua a

⁵⁵Id., *La circolazione dell'energia sociale*, da *Shakespearean Negotiations* [1988], in V. Fortunati e G. Franci, *Il Neostoricismo* cit., rispettivamente, pp. 82-83-85. Quest'immagine è per altro singolarmente vicina alla seguente evocazione dell'angelo della storia che percorre vie nascoste (ricordata da Westphal). Si veda: «La storia prosegue il suo corso, come nell'*Angelus Novus* di Benjamin. Il vento si accumula sotto le ali dell'Angelo della storia e lo trasporta lontano, ineluttabilmente, malgrado la tristezza dello spettacolo che si dispiega sotto i suoi occhi. Proseguire in avanti non significa più seguire una linea dritta; si può avanzare anche girando in tondo o imboccando percorsi laterali secondo i capricci del vento» (B. Westphal, *La Geocritica. Reale Finzione Spazio* cit., p. 24).

⁵⁶Ivi, p. 88. La specificazione che segue, chiarisce che l'idea di Greenblatt va nel senso della cosiddetta «storia degli effetti estetici» teorizzata dall'ermeneutica gadameriana. Si veda: «Per questo essa viene associata con forme riproducibili di piacere e interesse, con la capacità di produrre inquietudine, dolore, paura, emozione, pietà, riso, tensione, sollievo, meraviglia. Nelle sue modalità estetiche l'energia sociale deve possedere un minimo di prevedibilità – sufficiente a rendere possibile le ripetizioni – e un minimo di variazioni, sufficiente a trasmetterla, al di là del singolo creatore o consumatore, a una qualche comunità».

generare per secoli l'illusione della vita». Quando Greenblatt manifesta la propria intenzione di «comprendere le negoziazioni attraverso le quali le opere d'arte ottengono e modificano una tale potente energia» [sociale]⁵⁷, è lo storico della cultura che parla mentre si accinge a ri-configurare in termini di scambio reciproco il rapporto tra società e arte (e nella fattispecie cosa deve il teatro elisabettiano alla società e cosa ne riceve in cambio), consapevole che «Il discorso dei morti, come il [suo] discorso, non è proprietà privata» ma è una voce che sicuramente si aggiunge al novero di coloro che interrogano la storia per capire come si «produce il piacere estetico» in forma non monolitica e utilizzando quel ponte offerto dalla letteratura, evocato sopra da Westphal⁵⁸.

Sulla scorta degli studi “rinascimentali” di Greenblatt, per riassumere a grandi linee il profilo del nuovo legame solidale tra letteratura e storia (e cultura), si potrebbero indicare alcune linee principali ormai note a tutti, quelle della narrativizzazione e della diffusa pratica di una metateoria (metastoria). In entrambi i casi, si tratta di problematizzare il rapporto tra “verità e finzione” e di riconoscere un ruolo portante alla «scrittura della storia», come recita il titolo della fondamentale riflessione che De Certeau ha dedicato

⁵⁷Ivi, p. 88.

⁵⁸ Ivi, p. 104. Inoltre, si vedano le 7 “occorrenze” elencate, da tenere in conto metodologicamente: 1. «Non ci si può appellare al genio come unica origine delle energie della grande arte». 2. Non ci può essere creazione immotivata. 3. Non ci può essere una rappresentazione trascendente o eterna o immutabile. 4. Non ci possono essere artefatti autonomi. 5. Non ci può essere espressione senza origine e un oggetto, un *da* e un *per*. 6. Non ci può essere arte senza energia sociale. 7. Non ci può essere generazione spontanea di energia sociale». Accanto a queste negazioni Greenblatt evidenzia tre «principi generativi»: «1. *La mimesi* è sempre accompagnata (anzi viene sempre prodotta) da negoziazione e scambio. 2. Gli scambi cui l'arte prende parte possono implicare denaro, ma anche altre 'monete'. Il Denaro è solo un tipo di capitale. 3. Gli agenti di scambio possono sembrare individui (molto spesso un artista isolato viene immaginato in rapporto a un'entità senza volto, amorfa, designata come società o cultura) ma gli stessi individui sono il prodotto di uno scambio collettivo. Nel teatro del Rinascimento questa natura collettiva viene intensificata dalla partecipazione dell'artista in versioni teatrali delle società per azioni. In tale società i singoli imprenditori hanno le loro identità e interessi (e i loro capitali iniziali), ma per avere successo essi mettono insieme le loro risorse e mettono in comune le loro proprietà essenziali» (Ivi, pp. 94-95).

al tema, concludendo, fra l'altro, con un lungo capitolo sulla «finzione della storia» (dove finisce per evocare *Mosé e il Monoteismo* di Freud, e, in chiusura, esplicitamente «il romanzo della storia»⁵⁹). Qui il percorso rischia di farsi scosceso: prudenza vuole che si rimanga nel solco del rapporto di contaminazione tra letteratura e storia, senza la pretesa di entrare nelle diramazioni delle varie poetiche della storia (più o meno “scientiste” o “narrativiste”⁶⁰).

Nella prospettiva che ci riguarda, le varie discussioni che coinvolgono il tema della verità storiografica servono ad individuare la tendenza ad attribuire lo scivolamento della storia dalla parte della “non verità”, dell'intrusione del «testo di finzione», nel convincimento che «la finzione [sia] più vera della storia». Todorov parla di «rapporto gerarchico capovolto», richiamandosi al ruolo di “verità più vera” che il romanzo assume agli occhi di scrittori come Stendhal o Rousseau⁶¹. Come riprova, lo studioso torna indirettamente su un suo tema di lavoro (*La conquista dell'America. La questione dell'altro* – 1982 –) per smantellare il fondamento di una verità che non è tale (scrivendo: «Ogni bambino sa, oggi, che ‘Colombo ha scoperto l'America’: eppure si tratta di una proposizione ricca di ‘finzioni’»⁶²). L'aspetto curioso è che il filo della dimostrazione, passando in rassegna vari e poco noti dettagli (date, documenti, lo scambio di lettere provenienti da Colombo, Pietro Martire d'Anghiera e Amerigo, un trattato di geografia stilato da un gruppo di eruditi francesi di Saint-Dié nel 1507), porta a concludere che la scelta della paternità nominale attribuita ad Amerigo derivi da una causa letteraria:

[...] è perché le relazioni di cui Amerigo è il personaggio principale sono scritte meglio delle lettere di Colombo (e in modo diverso, da

⁵⁹M. De Certeau, *La finzione della storia*, in *La scrittura della storia* cit. pp. 319-367. Mi sembra utile precisare che il contributo è antecedente al neostoricismo (la riflessione affonda le radici negli anni Settanta).

⁶⁰Mi limito a rinviare al contributo di R. Dami, *I tropi della storia. La narrazione nella teoria della storiografia di Hayden White*, Milano, Franco Angeli, 1994 (si veda in particolare la riflessione su *Spiegazione versus narrazione: le tesi narrative*) (ivi, pp. 26-39).

⁶¹T. Todorov, *Le morali della storia* [*Les morales de l'histoire*, 1991], trad. F. Sessi, Torino, Einaudi, 1995, p. 138. Il capitolo, *Finzioni e verità*, tratta, appunto, del rapporto (capovolto) tra «testi verità» e «testi finzione».

⁶²Ivi, p. 153.

quelle di Pietro Martire). Non è dunque la scoperta intellettuale che celebra l'attribuzione del nome, ma – che i suoi padrini ne siano coscienti o no – la qualità letteraria. La gloria è dovuta alla quarantina di paginette che costituiscono le due lettere pubblicate mentre era in vita⁶³.

«Colombo scrive documenti; Amerigo letteratura»: questa frase sintetizza il portato dell'analisi di Todorov, che sancisce il carattere letterario del vantaggio di Amerigo nei confronti di Colombo. Un vantaggio riconosciuto alla superiorità del narratore e alla “condanna” dello storico incapace di condire il racconto (termine che cade a proposito quando si tratterà del cannibalismo!) con «particolari gustosi»:

Amerigo sollecita il suo lettore inducendo una certa distanza tra se stesso in quanto narratore e se stesso in quanto personaggio; lo invita a insinuarsi nello spazio così aperto, riservandogli anche la possibilità di provare una certa superiorità rispetto ai viaggiatori. Piuttosto che descrivere le sofferenze patite durante la traversata, egli le evoca tramite preterizione. Allo stesso modo, quando deve giustificare le proprie decisioni, fa appello all'esperienza che il lettore può avere in comune con lui. Colombo, al contrario, nella sua lettera non dà che una sola immagine: quella di se stesso⁶⁴.

Dire che rileggere le annotazioni a margine di questa lettura comparata, Amerigo *versus* Colombo (in pratica: «finzione vs verità»), costituisca un esercizio fortemente istruttivo sul piano della valutazione degli effetti di “quando la storia si fa letteratura” non è esagerato; come non è esagerato pensare che letture simili siano in grado di portare un discreto vantaggio anche per abbordare il fronte specifico del cosiddetto «narrativismo, costituito da linguisti, semiologi, letterati» che «ha privilegiato la struttura narrativa come struttura nettamente distinta dalla spiegazione»⁶⁵. La puntualizzazione che Roberto Dami pone come corollario al suo studio su Hayden White (considerato da Dami come l'«esponente più influente di questo secondo fronte»⁶⁶)

⁶³Ivi, p. 157 (corsivo nel testo).

⁶⁴Ivi, pp. 159-160.

⁶⁵R. Dami, *I tropi della storia. La narrazione nella teoria della storiografia di Hayden White* cit., p. 38.

⁶⁶Ivi, p. 39.

può infatti aiutare da più punti di vista anche un'ottica che vuole mantenersi a distanza, come nel nostro caso, perché offre subito la possibilità di aggiungere un ulteriore tratto alla mappa che stiamo seguendo circa la "letteraturizzazione" della storia, grazie alla consapevolezza metastorica di White quando conclude la sua riflessione annotando :

[...] se gli storici dovessero riconoscere l'elemento di fantasia nelle loro narrazioni, questo non significherebbe degradare la storiografia a ideologia e a propaganda. [...] A mio avviso la disciplina della storia non è oggi in buona salute perché ha perso di vista le vere radici che affondano nell'immaginazione letteraria. Per *mostrarsi* scientifica e obiettiva, ha represso e negato a se stessa la sua più grande fonte di forza e di rinnovamento. Riportando ancora una volta la storia a un legame intimo con le sue basi letterarie, dovremmo non solo preservarci dalle distorsioni puramente ideologiche; dovremmo anche essere sulla via giusta per giungere a quella "teoria" della storia senza la quale essa non può aspirare a essere una "disciplina" vera e propria⁶⁷.

Innanzitutto, mi sembra addirittura superfluo precisare che il coinvolgimento della letteratura nella storia non dipende dalla visione "antinarrativista" e dalle teorie della spiegazione causale e razionalista di coloro che vedono (tra vari nomi Dami cita l'esempio di Karl Popper) nella storiografia la "materializzazione", il resoconto di una conoscenza oggettiva dei fatti, bensì dalla tendenza "narrativista" e metastorica, che si interroga cioè sulla natura e la funzione del racconto storico, problematizzando la pretesa della storia di presentarsi in quanto luogo indiscusso della "rappresentazione di eventi reali" (con coerenza e logica, come se non fosse letteratura). Una tendenza, quella narrativista, che, da un lato, mostra di condividere con la letteratura quasi tutti i presupposti teorici considerati, fino a qualche decennio fa, intrinseci all'analisi del discorso letterario – vale a dire: semiologia, retorica, teoria della letteratura, analisi del racconto, teorie psicanalitiche, i concetti di discorso (mutuato da Foucault), realismo, referenzialità ... –, indirizzati a supportare tesi "antispiegazioni-

⁶⁷H. White, *Il testo storico come artefatto letterario*, in *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di E. Tortarolo, Roma, Carocci, 2006, pp. 34-35 (corsivo nel testo).

ste” che mirano a contestare l’affermazione di un unico orizzonte epistemologico (quello della storia come ricerca della verità) e a spostarne l’obiettivo verso una vera e propria teoria neostoricista (White dice, però, “modernista”) della storia⁶⁸.

Per altro, ai fini della nostra riflessione, a presentare motivi degni di nota è proprio l’ottica di Hayden White (che, però, ci riporta indietro nel tempo, ad una fase dichiaratamente strutturalista), volta a rivendicare la necessità di applicare alla tipologia del testo storico le stesse categorie, le identiche modalità di lettura riservate solitamente al testo letterario (coinvolgendo persino la funzione tropologica – metafora, metonimia, sineddoche e ironia – al fine di evidenziare la specificità dei vari discorsi storici⁶⁹), nel tentativo di dimostrare la peculiare natura del «testo storico come artefatto letterario»; un’immagine, questa o, meglio, una concezione che non reca stupore se si pensa a dichiarazioni, da parte di White, che contestano apertamente l’idea di uno statuto scientifico della storia⁷⁰.

Da qui la richiesta, del teorico, che al racconto storico vengano riconosciute esigenze ermeneutiche riservate ai testi (da analizzare in compagnia di Jakobson, dei teorici del linguaggio e della stilistica, Barthes, Derrida, Lévi-Strauss...) a misura dell’opacità, metaforicità e concretezza della letteratura. Si veda:

Paul Ricoeur ha sostenuto che un testo storiografico si trova in relazione a un referente come il veicolo di una metafora è in relazione al suo tenore. Secondo la sua interpretazione, un discorso storico è un tipo di metafora estesa – la definizione tradizionale di allegoria – e deve es-

⁶⁸R. Dami, *Il problema della narrazione nella teoria della storiografia di Hayden White*, in *I tropi della storia. La narrazione nella teoria della storiografia di Hayden White* cit., p. 41 ss. È importante vedere anche H. White, *Teoria letteraria e scrittura storica*, in *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione* cit., pp. 61-86.

⁶⁹Ivi, pp. 78-79 (Dami illustra l’uso del «ricorso alla tropologia» per classificare, i tipi di discorso storico di Hegel, Marx e Nietzsche). Ma si veda lo stesso White che propone una *Teoria dei tropi* in *Poetiche della storia* [*The Poetics of History*, in *Metahistory*, 1973], trad. P. Prezzavento, in *Il Neostoricismo* cit., pp. 31-73.

⁷⁰Ivi, p. 9. Introducendo il libro White scrive: «Non ritengo che la ‘storia’ sia una disciplina scientifica (a meno che la si intenda nell’accezione più ampia del termine ‘scienza’). Neppure ritengo che possa mai diventare una scienza, né debba impegnarsi in questo senso».

ser visto, perciò, come appartenente all'ordine del linguaggio figurato [...]. Ecco perché il discorso storico, come il linguaggio letterario o il linguaggio figurativo in generale, tipicamente appare essere, secondo la definizione di Ankersmit, 'denso e opaco' piuttosto che sottile e trasparente e resiste sia alla parafrasi sia all'analisi condotta con i soliti concetti logici [...]. Come il discorso poetico quale fu caratterizzato da Jakobson, il discorso storico è tensione, vale a dire, è sistematicamente intra – ed extrareferenziale. Questa condizione di tensione conferisce al discorso storico una qualità di 'concretezza' simile a quella poetica [...]. In breve il discorso storico dovrebbe essere considerato non primieramente come un caso particolare di "come funziona la nostra mente" nello sforzo di conoscere la realtà o descriverla, ma come un caso specifico di uso del linguaggio che – come il discorso metaforico, il linguaggio simbolico e la rappresentazione allegorica – significa sempre qualcosa di più di quanto dica letteralmente, dice qualcosa d'altro rispetto a quello che sembra intendere e rivela sul mondo solo a costo di nascondere qualcos'altro⁷¹.

Non so fino a che punto questa inclinazione a sovrapporre testo storico e testo letterario sia (o sia stata) considerata conveniente alla storia (almeno per coloro che la intendono in quanto "*magistra vitae*"), o, guardando ad esempi su terreni affini, alla geografia o all'antropologia – così come le immaginano Hayden White, Franco Farinelli o Clifford Geertz⁷² nei loro rispettivi campi –, ma proprio per tener fede alla necessità di storicizzare, non è possibile ignorare l'esistenza di queste forme onnivore di letteratura, che potremmo quasi definire ugualmente "poetiche letterarie" e che effettivamente velano e opacizzano la cultura, "dicendo qualcosa d'altro" per costringerla a continuare a interrogarsi.

⁷¹ *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione* cit. p. 67-68.

⁷² Mi riferisco a: F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003 e a C. Geertz, *Opere e vite. L'antropologo come autore* [*Works and Lives. The Anthropologist as Author*, 1988] trad. S. Tavella, Bologna, Il Mulino, 1990. Geertz, nell'introduzione, avverte di volersi occupare in primo luogo di «come gli antropologi scrivono» e che la sua «attenzione è rivolta verso un altro tipo, potremmo dire 'letterario', di questioni, cui normalmente viene data un'importanza assai minore negli studi di antropologia» (ivi, pp. 7-8).

FAUSTO CURI

FENOMENOLOGIA E STORIOGRAFIA
NELL'OPERA DI LUCIANO ANCESCHI

Parlare dell'idea che Luciano Anceschi ha coltivato della fenomenologia implica, in primo luogo, parlare del suo maestro Antonio Banfi, professore di Storia della filosofia e di Estetica nell'Università Statale di Milano. Spetta infatti a Banfi il merito di aver introdotto in Italia Husserl e la dottrina fenomenologica pubblicando nel 1923 due saggi nella «Rivista di filosofia» da lui fondata. Già dopo aver conseguita la laurea il giovane Banfi mal sopportava l'idealismo dominante. «Non ne potevo più dell'Italia», confessa infatti. Così nel 1910 si trasferisce a Berlino, per un proficuo soggiorno di studi che durerà un intero anno. E dichiara: «Ora, se dio vuole, l'acqua era alta, ed io nuotavo bene». In Germania conosce il meglio della filosofia e della cultura tedesca di allora, il che voleva dire il meglio della cultura europea: Wölfflin, Wilamowitz, Cassirer e soprattutto Georg Simmel, che avrà un notevole influsso nella sua formazione. Banfi è probabilmente l'unico filosofo italiano della sua generazione a non aver subito l'influenza di Gentile e di Croce e ad aver messo a frutto invece insegnamenti e sollecitazioni della filosofia tedesca.

La nozione di «Vita» elaborata da Simmel diventa infatti uno dei principali oggetti della riflessione del giovane Banfi, pur non acquistando mai il peso preponderante che ha nella filosofia del pensatore tedesco. Anche se sotto il nome non più ottocentesco di «esperienza», il concetto di «vita» conserva, come vedremo meglio, importanza fondamentale pure nelle indagini

del Banfi maturo e nelle ricerche di Anceschi. È anzi opportuno precisare subito che ciò che è più fertile sia nell'opera di Banfi sia nell'opera di Anceschi è il rifiuto di un pensiero che proceda per principi astratti e il richiamo costante invece a una riflessione fondata sempre su questioni poste dalla realtà osservata nella sua concretezza, si chiami essa «vita» o «esperienza». Dice Simmel: «È proprio della Vita, [...] che sempre in qualche modo è creatrice, produrre più vita, essere sempre più vita». E aggiunge che la «Vita» produce qualcosa che «è più della Vita», produce cioè delle «forme» che «arricchiscono» e «potenziano» la «Vita», ma che «spesso» la «irrigidiscono». Fra «Vita» e «forme» a volte vi è pertanto dialettica, a volte vi è invece tensione. All'ottimismo di Simmel si sostituisce in Banfi una situazione problematica, giacché, a suo giudizio, il processo vitale produce di fatto delle «antinomie», ed è tali «antinomie» che la filosofia è chiamata a risolvere. È a questo punto della riflessione banfiana che si inserisce l'insegnamento di Husserl. Per il quale si dà vera conoscenza solo in quanto sia conoscenza di universali, solo in quanto, cioè, il processo conoscitivo non sia sottomesso alla vita psichica, si sia liberato di tutti gli oggetti particolari che lo ingombravano e lo ostacolavano e abbia acquisito una condizione puramente teoretica, ossia una condizione contemplativa, disinteressata. La fenomenologia è la scienza delle pure essenze, e le essenze, secondo Husserl, sono essenze universali, ossia «oggetti ideali», precisamente il contrario degli oggetti empirici con i quali abbiamo a che fare nella nostra vita quotidiana e che ci impediscono con la loro varietà, il loro numero e la loro casualità di arrivare a una conoscenza veridica della nostra condizione umana.

Non indugiamo ora a osservare che una scienza ridotta a scienza delle essenze oggi non può più soddisfarci. Tanto più che critiche a certe posizioni husserliane non sono certo mancate da parte di altri filosofi. Cerchiamo di non dimenticare che noi veniamo *dopo* Husserl, *dopo* la fenomenologia, *dopo* Heidegger, *dopo* l'esistenzialismo, *dopo* Freud e la psicoanalisi. La nostra cultura, o meglio le nostre culture sono per forza di cose diverse da quelle elaborate ai tempi di Husserl. Sono certo quantitativamente più ricche, questo però non significa che siano più ricche anche per ciò che riguarda la loro qualità. Teniamo conto soprat-

tutto del fatto che le esigenze alle quali ha cercato di rispondere Husserl erano giuste e autentiche. La fondazione di una scienza eidetica mirava infatti a sciogliere una volta per tutte le antinomie e le contraddizioni in cui finiva per impigliarsi la riflessione filosofica.

Del resto Banfi non era molto interessato alle essenze. Quello che gli importava era mantenere intatto e rinvigorire il punto di vista teoretico proposto da Husserl. Per Banfi l'esercizio della fenomenologia porta a una conoscenza che si istituisce come tale in quanto non si risolve nell'accettazione di una modalità parziale dell'esperienza ma si costituisce come accoglimento dell'esperienza nella sua totalità, nel processo illimitato e infinito del suo darsi. La verità della conoscenza non sta nella scelta di una determinata porzione della vita o dell'esperienza, porzione privilegiata rispetto ad altre porzioni, sempre parziale e insufficiente rispetto alle altre, sta invece nel riconoscimento di una condizione trascendentale dell'esperienza che si rivela chiaramente se non ci si limiti alla parzialità delle sue singole forme e la si assuma come complessità, come insieme, come totalità che comprende senza deformarla ogni singola parte correlandola però in un tutto ad ogni altra parte. Nella sua opera maggiore, *Principi di una teoria della ragione*, che appare nel 1926, Banfi si interroga sul binomio ragione-esperienza. Ciò che gli preme è la ragione intesa non come strumento ma come purificata condizione alla verità. Ciò che più gli preme è la verità dell'esperienza ma questa verità gli appare piena e autentica solo se l'esperienza non viene ridotta a una sua unica forma o sezione e la ragione, operando come pura razionalità, come pura posizione teoretica, coglie l'esperienza come «oggetto ideale», come struttura trascendentale nel processo che infinitamente la costituisce.

Ma, come si è accennato, Banfi non è interessato soltanto alla logica, anche l'estetica entra nell'ambito della sua riflessione. Nel 1947 appare *Vita dell'arte*, il libro nel quale Banfi cerca di elaborare un'estetica filosofica. Cosa significa «estetica filosofica»? Significa, per intendersi subito, un'estetica antiidealistica, che non pretenda, cioè, di fissare in un determinato momento della vita psichica e mentale l'essenza dell'arte, ma abbracci la vita dell'arte in tutta la sua ricchezza e complessità, senza limitazioni e riduzioni. Scrive Banfi:

L'idea del principio estetico [...] non è il concetto in sé compiuto di un'essenza ideale, ma il criterio di analisi e di ricostruzione dell'esperienza estetica secondo le sue linee interiori di continuità e di correlazione, o, in altre parole, il principio coordinatore e integratore di una fenomenologia estetica.

Anche per l'estetica, come per la logica, fenomenologia significa dunque comprensione totale della realtà nella molteplicità delle sue manifestazioni. Questo permette a Banfi di riscattare la funzione e l'importanza della tecnica nel lavoro artistico, di quella tecnica, precisamente, di cui Croce aveva negato l'esistenza o sancito l'irrilevanza. E gli permette altresì di indicare i vari modi in cui si esprime quella che egli chiama «la riflessione estetica», cioè la critica e la storiografia, riconoscendone la piena dignità e l'assoluta importanza.

Rispetto a Banfi Luciano Anceschi pare meno dotato di capacità teoriche. Per di più le sue indagini sembrano ridursi alla sola sfera estetica, con la rinuncia all'ampio campo della logica, su cui si era a lungo fruttuosamente soffermato il suo maestro. In realtà la riduzione del perimetro della ricerca corrisponde a un rafforzamento degli strumenti d'analisi, che si fanno più agili e molto più aderenti all'esperienza. Se si guardano le cose dal punto di vista relativo a un'estetica filosofica, ci si avvede che Anceschi possiede infatti un sicuro vantaggio rispetto a Banfi: conosce direttamente e concretamente nelle sue varie manifestazioni l'esperienza artistica, che Banfi trattava invece soltanto da un punto di vista teorico e generale. È anzi la conoscenza specifica dell'arte, e in particolare della poesia, una conoscenza da vero esperto, che permette ad Anceschi di sviluppare e di rimodulare i concetti di teoria, di filosofia, di fenomenologia. Non si dà teoria, secondo Anceschi, se essa non viene tratta dall'esperienza, da un'esperienza considerata però in senso fenomenologico, come esperienza complessiva, totale, multiforme. Non è un singolo atto artistico, per intenderci, che può consentire la formulazione di una teoria.

A ben guardare il processo dell'indagine filosofica che stiamo esaminando procede dall'alto verso il basso, procede, voglio dire, da una posizione speculativa a una posizione pragmatica, va, cioè, con Husserl, dalla ricerca delle essenze, alla negazione dell'essenza, con Anceschi. Non ci sarebbe da sorprendersi se non fosse che in entrambi i casi siamo sempre nell'ambito della

fenomenologia. Solo che per Husserl fenomenologia significa uscire dalla confusa molteplicità dei fenomeni per arrivare alla definizione univoca delle loro essenze, mentre per Anceschi fenomenologia significa negazione della possibilità di un'essenza e ricognizione dell'intera area fenomenica. Ai fini del processo conoscitivo Husserl respinge il carattere empirico dei fenomeni e, attraverso quella che egli chiama «riduzione eidetica», li assume soltanto come «oggetti ideali», cioè come essenze. Anceschi al contrario nega l'idea di un'essenza unica dei fenomeni e ammette la loro conoscibilità soltanto come integrazione delle loro diverse datità empiriche. Quello che è comune nelle due posizioni, e che a me sembra vada in ogni caso salvaguardato, è il rifiuto dell'idea che l'oggetto della conoscenza possa essere un singolo oggetto e la persuasione che conoscere significhi invece andare sempre al di là di ciò che esiste singolarmente. Conviene però anche sottolineare la piccola rivoluzione che Anceschi provoca nell'ambito dell'estetica e, più in generale, della filosofia. Egli infatti rimane fermamente persuaso che rifiutare l'orizzonte speculativo e agganciarsi saldamente alla prassi significhi pur sempre elaborare e praticare un'estetica filosofica. Filosofia vuol dire infatti respingere sia l'astratta contemplazione sia la scelta dogmatica e esclusiva di un singolo evento. La realtà è complessa, multiforme, illimitata, ma è sempre variamente significativa, sarebbe gravemente riduttivo sottoporla a scelte discriminanti. Filosofia vuol dire comprensione rispettosa della molteplicità dei fatti, vuol dire integrazione fenomenologica dei loro significati. Attenzione, però. Comprensione e integrazione non significano accettazione inerte di qualunque fatto e incapacità di distinzione. La comprensione del mondo molteplice implica sempre l'interpretazione, e l'interpretazione implica a sua volta il giudizio, non però un giudizio che rifiuti ed escluda, ma un giudizio che dia rilievo ai vari significati e li integri e al tempo stesso li distingua secondo il loro diverso corrispondersi e correlarsi. Il valore non sta mai nel singolo evento, sta nella struttura relazionale in cui esso si colloca e che spetta all'indagine ermeneutica portare in luce. C'è una polarità nella riflessione di Anceschi che è veramente fondativa del suo pensiero e che lo distingue dalla filosofia di Banfi. L'attività del pensiero, osserva Anceschi, si svolge in due diversi orizzonti e secondo due diverse modalità. C'è

l'orizzonte di comprensione e c'è l'orizzonte delle scelte. Quando io opero nell'orizzonte di comprensione mi astengo da opzioni univoche e da giudizi esclusivi, la mia attenzione infatti è tutta rivolta al processo storico nella totalità, nella complessità e nella varietà del suo manifestarsi. Questo processo io mi propongo di intendere fenomenologicamente, cioè non come insieme di fatti singoli e irrelati ma come molteplicità di eventi variamente correlati e integrabili. Quando invece opero nell'orizzonte delle scelte non solo posso ma debbo procedere discriminando e selezionando i fatti, perché, in quell'occasione, non sono soltanto un ermeneuta, sono un operatore che ha il compito di intervenire in una determinata situazione per risolverne le contraddizioni e contribuire alla sua possibile evoluzione. Facciamo attenzione. Anceschi non pensa affatto che chi ha scelto la comprensione sia indifferente e neutrale di fronte alle varie situazioni che è chiamato a esaminare, pensa soltanto che costui abbia il compito di astenersi dal far prevalere un'opzione rispetto a un'altra perché la sua funzione è quella di capire la realtà storica in tutta la sua ricchezza. Così non crede affatto che chi interviene operativamente in una determinata situazione sia persona sprovvista di ampie e adeguate conoscenze, pensa invece che costui abbia la responsabilità storica di porre le proprie conoscenze e il proprio giudizio al servizio di una situazione che esige di essere criticamente e energicamente risolta.

Cerchiamo ora di rendere un po' più spaziosa la nostra indagine. È evidente che orizzonte di comprensione e orizzonte delle scelte si oppongono l'uno all'altro. Se si guarda però l'opera di Anceschi nel suo vario articolarsi, ci si avvede che le scelte non solo non escludono ma comprendono necessariamente la comprensione, non nel senso ovvio e banale che non si dà decisione operativa senza un'adeguata conoscenza dello stato delle cose, ma in quanto proprio la piena comprensione del processo storico esige e obbliga a un certo punto il ricercatore a intervenire nel processo per agevolarne e rafforzarne lo sviluppo secondo certe potenziali direzioni pragmatiche che la comprensione stessa ha permesso di intravedere. Se, in altre parole, si assume la responsabilità di una comprensione totale della storia, non ci si può esimere, a un certo momento, di prolungare e completare l'atto comprensivo con un atto operativo, di integrare la conoscenza

con la prassi e di attuare la prassi portando a realtà le possibilità che la conoscenza ha fatto emergere. Quanto all'orizzonte di comprensione, chi agisce al suo interno può al suo interno permanere, sviluppando la sua opera di conoscenza e integrazione dei significati proposti dal processo storico, ma può anche, come ha fatto Anceschi, passare dalla comprensione storico-teorica a un diretto intervento nella prassi con lo scopo di favorire lo sviluppo del processo storico sulla base dei paradigmi evolutivi fatti emergere dalla ricognizione storiografica. Appare chiaro, infatti, che l'azione che si svolge nell'orizzonte di comprensione coincide con l'azione storiografica, a condizione però che questa azione si risolva in una storia non tanto dei fatti quanto dei significati e abbia quindi un forte rilievo concettuale e teorico; e a condizione che la storia dei significati sia storia integrativa. Nulla può esservi in essa di dogmaticamente discriminante e esclusivo. Altrettanto chiaro appare che l'azione che si compie nell'orizzonte delle scelte discrimina invece nettamente i fatti ed è tutta rivolta a far prevalere un significato rispetto ad altri, nella persuasione che quel significato, e solo quel significato, qualora prevalga, può assecondare l'evoluzione del processo storico. Anceschi non esita ad ammettere che la scelta pragmatica, esplicitamente o implicitamente motivata e finalizzata, può anche avere una rigidità dogmatica, dal momento che dalla storiografia si è passati alla critica, cioè alla distinzione e alla determinazione plausibilmente univoca del valore dei significati.

Si può partire da quanto abbiamo fino a questo momento osservato per distinguere didascalicamente due diverse direzioni nell'indagine di Anceschi. Da un lato sta la riflessione teorica o se si preferisce filosofica, che si compie nell'orizzonte di *comprensione* e che indica i principi secondo i quali la ricerca si svolge. Sono principi che, come abbiamo cercato di mostrare, non hanno nulla di astratto e di teoretico, ma sono saldamente legati alla prassi intesa nella sua varia e molteplice totalità. Con la sfera filosofica si congiunge la ricognizione storiografica, che è rilievo imparziale e impregiudicato delle varie forme in cui la prassi si configura. Su questo piano storico-teorico le opere più significative di Anceschi sono, per un verso, *Fenomenologia della critica*, del 1966, *Gli specchi della poesia*, del 1989, e soprattutto *Progetto di una sistematica dell'arte*, del 1962, che, a metà della

sua carriera, segna il vertice della riflessione teorica di Anceschi. Per un altro verso, in sede storiografica, tacendo d'altro, conviene ricordare soprattutto *Le poetiche del Novecento in Italia*, del 1962, *Da Bacone a Kant*, del 1972, *Da Ungaretti a D'Annunzio*, del 1976, *L'idea del Barocco*, del 1984. Per quanto riguarda l'orizzonte delle *scelte*, o, se si preferisce, l'ambito della critica, occorre fare piú ampio discorso.

Nel 1943 Anceschi pubblica un'antologia della poesia italiana contemporanea cui dà il titolo di *Lirici nuovi*. Il libro ha davvero un'importanza storica perché, da un lato, grazie anche al contributo delle opere di altri maestri, pone risolutamente fine all'idea di letteratura e di poesia che si era diffusa con l'estetica idealista, da un altro lato, con una selezione precisa e rigorosa, che comprende fra gli altri Campana, Ungaretti e Montale, pone altrettanto risolutamente fine al confuso panorama poetico che si era venuto configurando dopo Pascoli e dopo D'Annunzio. È facile intendere, se teniamo conto di quanto si è detto, che la scelta di Anceschi, giacché di una scelta si tratta, non è altro che la conseguenza degli studi da lui compiuti sulla situazione della moderna poesia europea, studi che, come è noto, e come vedremo meglio, avevano portato, nel 1936, alla pubblicazione del libro *Autonomia ed eteronomia dell'arte*. Prima di fermarsi su questo volume, è necessario però fermarsi sulla nozione di poetica che esso inaugura. Non occorre, credo, segnalare nuovamente un fatto abbastanza noto, e cioè che *Autonomia ed eteronomia dell'arte* appare nello stesso anno in cui il coetaneo Walter Binni dà alle stampe *La poetica del decadentismo*, cosicché ciò che accade è che i due studiosi che hanno introdotto in Italia la nozione di "poetica" la propongono contemporaneamente, ciascuno a suo modo, nel loro primo libro. È anche noto che il concetto di poetica elaborato da Anceschi e da Binni differisce dal concetto proposto da Jakobson e dai formalisti. Jakobson è molto severo nel giudicare una nozione molto vicina a quella anceschiana e binniana. Dice infatti, parlando della nuova poesia russa: «Le teorizzazioni dei poeti rivelano spesso delle inconsistenze logiche, perché rappresentano una trasposizione illegittima di una operazione poetica in scienza o in filosofia». Ne segue che per Jakobson e per i formalisti il vocabolo "poetica" non indica affatto quelle discutibili "teorizzazioni", indica invece l'insieme degli strumenti stilistici

di cui uno scrittore si giova nel costruire il proprio testo. Per quanto mi riguarda, non credo che i concetti elaborati da Anceschi e da Binni siano perfettamente equivalenti, non dubito però che i due studiosi convergano nel pensare che la poetica indichi la consapevolezza, piena o limitata, esplicita o implicita che uno scrittore ha della propria opera, sia insomma un'idea soggettiva e operativa che lo scrittore ha dell'arte: lo scrittore, a volte senza rendersene conto, opera assecondando quell'idea, incarnando quell'idea nella scrittura. Per Binni la poetica agisce

come attiva coscienza che il poeta ha, e conquista, della sua forza poetica [...] e del suo impiego costruttivo nella prefigurazione e nell'attuazione delle opere cui tende, come atto di coscienza attiva e operativa dell'agire poetico...

Quanto ad Anceschi, così mi sembra di poter schematicamente riassumere con parole mie alcuni aspetti della sua idea di poetica: la poetica non è un programma, certo, e quanto alla consapevolezza dell'artista, essa può esserci o può non esserci, in un'artista minore l'esistere concreto della sua poetica può essere addirittura lontanissimo dall'idea che gli ha o crede di avere dell'opera d'arte. Se dico che la poetica di Sergio Corazzini è assai diversa da quella di Leopardi non intendo dire semplicemente che uno è un grande poeta e l'altro è un interessante poeta minore, anche se ciò è indubitabile, intendo dire che la consapevolezza che Leopardi ha della propria poesia è infinitamente più chiara e profonda di quella che ha Corazzini. Quando si parla, come spesso si fa, di poetica "implicita", o di poetica "attuata", si fa riferimento a un principio operativo conscio o inconscio presente nel testo. Si può anche parlare di idea operativa, avendo chiaro però che si tratta di un'idea che non ha forma di idea, ma acquista la forma che le dona l'elaborazione stilistica. Meglio: si tratta di un'idea che esiste non come idea né come idea incarnata in una forma, ma come idea del proprio fare che ha la forma di una forma. Quanto alla poetica esplicita, non la si incontra spesso, ma quando accade di poterne usufruire essa, meglio della poetica implicita, offre un formidabile ausilio all'indagine critica, giacché consente di penetrare più chiaramente e più a fondo nei meccanismi psichici, intellettuali e stilistici dello scrittore che si esamina.

Si apra *Lirici nuovi* e ci si soffermi sulla struttura del libro. Ogni testo poetico selezionato è accompagnato da una piú o meno ampia dichiarazione di poetica, dal saggio critico di un determinato studioso e, dove sia possibile, dalla traduzione in lingua italiana di una poesia di uno scrittore straniero o di un classico greco o latino. Per Anceschi quella che egli chiama «esteticità» ovverosia l'universo estetico non si esaurisce nella poesia propriamente detta, esso abbraccia e comprende in un tutto omogeneo anche la poetica, la traduzione e l'analisi critica. Ci si pensi anche solo un istante e ci si avvedrà che con questa particolare idea di "campo estetico" si è già nettamente al di fuori della dottrina idealistica.

Senza perdere il contatto con *Lirici nuovi*, torniamo ad *Autonomia ed eteronomia dell'arte*. Il libro, che va da Sidney, da Burke e da Shaftesbury, a Baudelaire, a Rimbaud e a Mallarmé, piú che una storia delle poetiche, è una storia del pensiero estetico, giacché non sarebbe pertinente parlare di "poetica" a proposito, poniamo, di un pensatore come Shaftesbury e soprattutto a proposito di un filosofo come Kant. Ciò che emerge con singolare rilievo dal libro è l'idea di una progressiva purificazione della parola poetica. Questa purificazione, secondo Anceschi, conduce al concetto di poesia pura che si afferma segnatamente con Novalis, con Poe, con Baudelaire, con Mallarmé. Che è come dire che come poesia pura viene configurandosi l'opera di alcuni dei maggiori poeti dell'Ottocento. Si pensi ora a cosa può aver significato la scoperta della poesia pura per un giovane studioso ancora intento a liberarsi dalle nebbie della lirica postcarducciana, postpascoliana e postdannunziana e al tempo stesso profondamente insoddisfatto dell'estetica elaborata da Benedetto Croce. Per di piú costretto a difendersi dal cieco oscurantismo fascista. Nei modi della poesia, *Lirici nuovi* è una sorta di festa di liberazione, la consacrazione di un'attività poetica non indegna della grande tradizione europea e occidentale e che riconosce sé stessa in un'idea di purezza assoluta. Passando dalla *comprensione* alla *scelta* Anceschi non forza la situazione, ne asseconda e ne agevola lo slancio, come mostrano concordemente le varie dichiarazioni di poetica che egli raccoglie nel suo libro.

Nel 1953 Anceschi pubblica il libro intitolato *Poetica americana*, che contiene fra l'altro un saggio dedicato alla poetica

di Pound e uno studio dedicato alla poetica di Eliot. Si tratta di un'opera fondamentale sia perché muta profondamente l'idea che Anceschi ha della poesia moderna sia perché altrettanto profondamente incide sulla formazione di alcuni giovani che saranno i protagonisti della nuova poesia italiana. Pound e Eliot fanno infatti scoprire ad Anceschi un modo di fare poesia che è precisamente il contrario della purezza lirica analizzata e ammirata sia in *Autonomia ed eteronomia dell'arte* sia in *Lirici nuovi*. Anceschi, non a torto, arriva a parlare di poesia «epica». Chiunque abbia un minimo di familiarità con le opere dei due poeti angloamericani, e segnatamente con i *Cantos* di Pound, capisce perfettamente il senso della definizione anceschiana. Si tratti infatti dei *Cantos* si tratti di *The Waste Land* di Eliot ci si trova di fronte ad opere nelle quali, mentre l'aspetto soggettivo risulta fortemente ridotto, l'attenzione si apre al mondo storico, sociale e culturale, cosicché ogni invenzione sia fattuale sia linguistica appare totalmente sprovvista di «purezza». Nell'anno successivo all'uscita di *Poetica americana*, e cioè nel 1954, Anceschi stringe amicizia con il giovanissimo Edoardo Sanguineti, con il quale intrattiene uno stretto rapporto epistolare e al quale fa dono di alcuni suoi libri, fra i quali, probabilmente, *Poetica americana*. Nel 1956 egli fonda la rivista «il verri», il cui primo redattore è Nanni Balestrini, allievo al liceo dello stesso Anceschi, a cui presto si aggiunge Antonio Porta. Nel primo fascicolo della rivista compaiono scritti di Sanguineti e di Alfredo Giuliani, il quale diventa subito il responsabile delle recensioni delle opere di poesia. Sussiste dunque uno stretto rapporto fra l'autore di *Poetica americana* e quattro dei futuri poeti Novissimi, dell'opera dei quali egli diventerà il promotore. Basti dire che è Anceschi che nel 1955 nella sua collana di poesia "Oggetto e simbolo" pubblica *Il cuore zoppo*, primo libro di Giuliani, e nel 1956 *Laborintus*, opera prima di Sanguineti. Né si tratta soltanto di scelte critiche, se è vero che anche la riflessione teorica entra nel gioco. In un saggio del 1966 intitolato *Orizzonte della poesia*, Anceschi, giunto alla fase più matura del suo pensiero, con un implicito ma chiaro riferimento ai Lirici nuovi e ai Novissimi, distinguerà infatti una «poesia di forme chiuse» da una «poesia di forme aperte», entrambe storicamente giustificate e legittime. Cosicché, a questo punto, si potrebbe correttamente interpretare il percorso

di Anceschi come un percorso dialettico, corrispondendo la fase dei *Lirici nuovi* a una *tesi*, la fase dei Novissimi a un'*antitesi*, la fase di *Orizzonte della poesia* a una *sintesi*.

C'è chi si è stupito del fatto che Anceschi, che aveva favorito e promosso l'esperienza dei *Lirici nuovi*, abbia in seguito favorito e promosso l'esperienza dei *Novissimi*, profondamente diversa e anzi opposta alla prima. La spiegazione di questa apparente incoerenza è molto semplice: i modi della poesia, essendo mutevoli, come è naturale che sia, sono mutati, ciò che non è mutato sono le ragioni e i modi di un metodo. È sempre stata carissima ad Anceschi la nozione di «situazione», di cui egli si è spesso giovato nei suoi scritti. Una «situazione» è un complesso, un nucleo di fatti incipienti, significativi e omogenei, che, *in un determinato momento storico*, si corrispondono l'uno all'altro e tendono a svilupparsi sovrapponendosi ad altri fatti meno significativi. La «situazione», per giungere a un compiuto sviluppo e manifestarsi pienamente, ha bisogno di una sorta di guida e di tutore che autorevolmente ne riconosca e ne sancisca la legittimità e ne solleciti e ne rinvigorisca la forza propulsiva. Dopo quanto si è detto, il metodo di Anceschi non può non apparire chiaro. A una prima fase di studi e di ricerche, che consentono la piena *comprensione* di una situazione o di un complesso di situazioni omogenee, segue una fase in cui l'operatore è chiamato a delle *scelte*, di cui egli si assume la responsabilità storica. Detto in termini molto sintetici: le ricerche sulla purificazione dell'attività poetica compiute in *Autonomia ed eteronomia dell'arte* portano alla lirica pura dei Lirici nuovi, così come gli studi dedicati alla poetica di Pound e di Eliot portano alla promozione della «poesia di forme aperte» realizzata dai Novissimi.

Walter Benjamin, a questo proposito, parlerebbe probabilmente di un «critico stratega» che guida alla vittoria nella «battaglia letteraria». Fra i meriti che credo giusto attribuire a Luciano Anceschi, il merito di essere stato un saggio e decisivo *critico stratega* della poesia italiana novecentesca mi pare non sia l'ultimo di quelli che egli ha acquisito.

ANNA RITA RATI

GLI STUDI DI BINNI SULL'ARIOSTO

«Uno che fa professione di letteratura deve proporsi come meta assidua di tutti i suoi sforzi quotidiani di rinfrescare la sua sensibilità e di rinnovare i canoni di giudizio»; così Luigi Russo, citato da Walter Binni in un denso saggio del 1961 sulla critica del suo maestro, appena scomparso¹. Il giudizio, certamente appropriato per il suo autore (il Russo affinò e rinnovò il suo storicismo in forme via via piú storiche-concrete), non lo è meno per il Binni, il cui *work in progress* ariostesco, nell'arco di circa un quarantennio, perviene a una vera e propria «correzione» dell'immagine del *Furioso*: «correzione – annota lo stesso Binni – inerente allo sviluppo maturo della mia nozione di poetica e dell'esercizio critico connesso»².

Il primo vero incontro del Binni con l'Ariosto avvenne nel 1938, allorché, invitato da Luigi Russo a curare una scelta del *Furioso* e delle opere minori del poeta per l'antologia *I classici italiani* diretta dallo stesso Russo presso l'editore Sansoni, si immerse nella lettura di tutto il poema mentre soggiornava, con Aldo Capitini, Umberto Segre e altri amici antifascisti, a Collalbo sul Renon³.

¹ W. Binni, *La critica di Luigi Russo*, «Belfagor», XVI, 1961, 6, p. 698 (poi in *La critica di Luigi Russo*, Messina-Firenze, D'Anna, 1961). La citazione è da L. Russo, *Dialogo dei popoli*, Firenze, Parenti, 1955², p. XIV.

² Id., *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto e altri studi ariosteschi*, a c. di R. Alhaique Pettinelli, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. XII.

³ Ivi, p. X.

Lo stesso Binni, che portò a termine rapidamente il suo lavoro nel 1939, ha sottolineato il fervore e l'entusiasmo che lo accompagnarono nel corso di esso, in cui mise a frutto ogni risorsa della sua sensibilità e della sua cultura: «specie nella prospettiva visiva, musicale e sin cinematografica» sulla quale aveva influito, con la teoria della «pura visibilità»⁴, il critico d'arte e suo maestro pisano Matteo Marangoni.

Salta subito agli occhi che l'ampia introduzione, come la scelta dei testi, privilegia decisamente il *Furioso*, ritenendo l'autore che le altre opere dell'Ariosto, «solo con sforzi intellettualistici e per disegni a tesi, possono essere ammesse nel cerchio della vera realtà artistica»⁵. Già il Croce, nel suo fondamentale saggio ariostesco scritto nel 1917, aveva affermato di non meravigliarsi che tra le opere minori dell'Ariosto – carmi, rime, satire – e il *Furioso* «sembri correre lo stesso rapporto che tra le valli e il monte»⁶; per quanto rispetto al giudizio sulle commedie, ritenute importanti nella storia della cultura, ma «mute» in quelle della poesia, non manchi di mettere in luce «molte parti spontanee e schiette delle altre opere minori»⁷. Tornando al Binni, ci pare opportuno richiamare, sia pure in sintesi, i punti salienti dell'interpretazione del poema, contenuta nell'ultimo paragrafo dell'introduzione. L'idea centrale è «la purezza tutta estetica della costruzione dell'*Orlando*», cioè «di un mondo assoluto, basato sul ritmo, sulla coerenza stilistica, sul puro fluire della visione»⁸; un mondo che «possiamo vedere come

⁴ *Ibidem*.

⁵ W. Binni, *Ludovico Ariosto*, in *I classici italiani diretti da L. Russo*, Firenze, Sansoni, rist. del 1966 (la I ed. è del 1940; la II ed. del 1958-1963), vol. II, parte I, p. 271. Questa introduzione e il commento alla scelta antologica furono poi ripubblicati dal Binni, con l'aggiunta di altri passi delle opere minori, in L. Ariosto, *Orlando Furioso e opere minori scelte*, a c. di W. Binni, Firenze, Sansoni, 1942. Correttamente Il Ponte, in *Walter Binni studioso dell'Ariosto*, che si può leggere in Aa.Vv., *Poetica e metodo storico-critico nell'opera di W. Binni*, Roma, Bonacci, 1985, p. 228, nota 7, segnala la data 1938-40 apposta al termine dell'introduzione, la cui stesura dovrebbe precedere quella dell'articolo *Consigli per una lettura dell'Orlando Furioso*, pubblicato dal Binni in «Leonardo», XI, 1940, 5-6, pp. 145-148.

⁶ B. Croce, *Ariosto*, in *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, Laterza, 1961⁵, p. 18.

⁷ Ivi, p. 16.

⁸ W. Binni, *Ludovico Ariosto*, in *I classici italiani diretti da L. Russo*, vol. II cit., p. 283.

un sopramondo rinascimentale, l'al di là del naturalismo umanistico»⁹. Di qui l'apprezzamento, oltre che per la linea melodica e la sintassi musicale, per le equivalenze pittoriche e musicali e per le «bellissime novelle», incastonate qua e là nel ritmo generale. All'interno del quale andrebbe anche collocata – a giudizio del critico – la connotazione dei personaggi, privi di coerenza comportamentale, che renderebbe arbitraria una loro caratterizzazione psicologica: così come non acquisterebbero consistenza in sé i paesaggi (l'isola di Alcina, il castello di Atlante, ecc.) «sempre pronti a sfarsi, a dileguare in quella specie di carta geografica fantasiosa e pur non strampalata, che rende metafisici, soprareali gli spazi, le proporzioni della terra, appunto perché deformano la realtà prendendone il senso più intimo e nutrendone ogni particolare»¹⁰. Altre considerazioni riguardano l'assenza di patriottismo o di precisi sentimenti morali, l'ironia intesa come «disinvoltura descrittiva», la novità dei paragoni e delle analogie. In conclusione, per servirci ancora delle sue stesse parole, il Binni si è proposto di «far leggere l'*Orlando* poeticamente, liberandolo non solo dagli pseudoproblemi da cui già la critica l'aveva liberato, ma insistendo sull'atteggiamento spirituale che esso impone al lettore»¹¹.

Dopo la premessa liquidatoria – sul piano artistico – delle opere minori, il Binni ribadisce nell'apposito paragrafo ad esse poi dedicato l'incapacità delle *Satire* (di cui vengono inserite nell'antologia la II e la III, oltre a qualche frammento della IV e della VII) di andare oltre «il gustoso»¹², la natura cortigianesca e occasionale delle *Commedie*¹³, la convenzionalità dei *Carmina* e delle *Rime*¹⁴. Non irrilevante l'interesse rivolto tuttavia alle *Satire* e alle *Lettere* come testimonianze del temperamento umano dell'Ariosto, in grado di spiegare l'attenzione da lui avuta per il ritmo della vita, l'attenzione «con cui realizzò il suo sogno in zone che solo il silenzio caldo di affetti non l'astrattezza gelida può offrire all'artista»¹⁵.

Affidata a un'antologia prestigiosa e frutto di una lettura coin-

⁹ Ivi, p. 282.

¹⁰ Ivi, p. 284.

¹¹ Ivi, p. 287.

¹² Ivi, p. 274.

¹³ Ivi, p. 275.

¹⁴ Ivi, p. 276.

¹⁵ Ivi, p. 273.

volgente e appassionata del *Furioso*, l'interpretazione binniana del capolavoro ariostesco, mentre si riallaccia ad alcuni dei piú recenti studi della tradizione critica sommariamente rivisitata, s'impone innanzitutto per il suo oltranzismo argomentativo, fondato sull'insistente sottolineatura delle equivalenze visivo-musicali. Orientamento ancora piú accentuato nei *Consigli per una lettura dell'Orlando Furioso*, nei quali si attribuisce alla «critica nuova sorta sui presupposti simbolistici» il compito di cogliere «la ricchezza totale» di una poesia «senza residui» come quella dell'Ariosto, cui non aveva mancato di dare «una approssimazione potente» la critica idealistica¹⁶.

È lo stesso Binni a ricordarci che un tale orientamento a valorizzare le tendenze analogiche e surrealistiche si spiega con la sua frequentazione delle poetiche in voga tra «Solaria» e «Letteratura»¹⁷; per non dire – va aggiunto – della suggestione esercitata su di lui, nello studio sul Decadentismo¹⁸, dai grandi decadenti stranieri come Valéry e Rilke. Un salto in avanti, o una «modernizzazione»¹⁹, come afferma ancora il Binni, che per il momento, nel caso dell'Ariosto, non mette a frutto quel concetto di «poetica», caricato di ricchezza storicistica, di cui andava ragionando il Russo²⁰. Proprio il Russo – sia detto qui incidentalmente – fa riferimento al mancato progetto di scrivere una *Poetica del D'Annunzio* e di aver affidato ad altri (il Binni) una *Poetica del*

¹⁶ In «Leonardo» cit., p. 145.

¹⁷ In *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto e altri studi ariosteschi* cit., p. X.

¹⁸ *La poetica del Decadentismo*, Firenze, Sansoni, 1936.

¹⁹ In *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto e altri studi ariosteschi* cit., p. X.

²⁰ Nel secondo dei tre volumi laterziani poi riuniti in *La critica letteraria contemporanea*, Firenze, Sansoni, 1967, p. 279, da cui si cita, il Russo cosí si esprime: «C'è dunque qualche cosa per cui un poeta si lega ad un altro, e questo non avviene per la nota lirica individuale che rimane inconfondibile, ma per la sua non poesia, per quella che noi chiamiamo la sua poetica, che vaga al fondo di ogni espressione lirica e in essa si invola, come le anime nel fuoco furo dell'ottava bolgia, ma che pur si coglie sensibilmente, grammaticalmente isolabile, nei pensieri sull'arte, nei pensieri sulla vita dei propri sentimenti, nella confessione degli idoli amorosi o polemici della mente, di cui abbondano gli epistolari o altri scritti teorici dei poeti. E che si coglie ancora in quelle parti strutturali, oratorie, letterarie, di un'opera di poesia, di cui si sbarazzano volentieri i critici puri, senza avvedersi che essi rinunziano a intendere storicamente la poesia».

decadentismo, che – sono parole sue – «fu svolta con intenzioni assai felici e promessa fervida d'ingegno, ma non tutte le volte con quel rigoroso distinguere che io vi avrei desiderato»²¹. Non è un caso che tornando sull'Ariosto con alcuni saggi scritti tra il '45 e il '47²², rifusi poi nel volume *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*²³, il Binni consideri essenziale uno studio di poetica (concetto ripreso dal Russo, ma sviluppato poi con rigore, in tutte le sue implicazioni storicistiche), necessario a precisare più concretamente il problema critico ariostesco. «Perciò chi studia l'Ariosto» – egli scrive – «[...] deve sentire quella che fu l'esperienza interiore dell'Ariosto nel suo contatto con la vita, la sua posizione ideale nei problemi del suo tempo, soprattutto la sua posizione di cultura letteraria, la sua discussione del tempo, con la tradizione italiana, con la lingua poetica e servirsene per individuare la sua poetica in cui i suoi gusti, le sue esperienze, le sue preferenze si unificano e si fanno via, strumento di poesia»²⁴. Un programma ambizioso, tendente a trasferire la formula crociana in un ambito più rigoroso di storia della cultura rinascimentale, ma solo parzialmente documentato attraverso un generico raffronto tra la poetica personale dell'Ariosto – individuata «in una essenziale ricerca di superiore serenità» – e «le varie tendenze della poetica di primo Cinquecento», ovvero «le offerte della poetica quattrocentesca»²⁵. L'Ariosto avrebbe cioè interpretato il gusto di un'età non più condizionata dall'entusiasmo per la perfezione degli antichi e non ancora irretita nel razionalismo delle "poetiche" aristoteliche: il gusto di un'aurea perfezione che

²¹ Ivi, p. 285. In seguito, in *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, Laterza, 1964, p. 103, il Binni avrebbe riconosciuto le «mancanze» e «inadempienze» del suo libro.

²² *Introduzione alla poetica ariostesca*, «Aretusa», a. II, 1945, pp. 5-17; *Le Satire dell'Ariosto*, in «Belfagor», I, 1946, 2, pp. 193-203; *Metodo e poesia nell'Orlando Furioso*, in «Letteratura», IX, 1947, 2, pp. 3-19.

²³ Messina, D'Anna, 1947. La seconda e la terza edizione avrebbero visto la luce, rispettivamente, nel 1961 e nel 1970. Il testo del 1970 è riprodotto nella riedizione a cura di R. Alhaique Pettinelli – nel già citato volume *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto e altri studi ariosteschi* –, che ha anche ricondotto le citazioni dei passi del poeta alle edizioni critiche più aggiornate. Dalla riedizione della Pettinelli sono tratte le mie citazioni di *Metodo e poesia*.

²⁴ In *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto* cit., p. 96.

²⁵ Ivi, p. 104.

queste poetiche si sarebbero proposte di conseguire artificiosamente mediante regole e precetti e che l'Ariosto invece realizzò in accordo con l'aspirazione più profonda del suo secolo.

Una più marcata attenzione, e questo è un fatto di sicura novità nel panorama degli studi sull'Ariosto, il Binni rivolge alle opere minori, anche come documento dell'esercizio stilistico ariostesco che volge verso una «prima poetica tutta grammaticale»²⁶ nelle liriche latine, un tono madrigalesco platonico nelle liriche italiane, un tono realistico nelle *Commedie*, un tono medio tra realistico e discorsivo nelle *Satire*: toni che nel *Furioso* «sussisteranno e si fonderanno su di un piano più alto, su di un piano totalmente fantastico»²⁷. È vero infatti, secondo il Binni, che le molteplici esperienze letterarie ariostesche si dispongono, nel capolavoro, attorno alla grande esperienza del «ritmo vitale» (una formula più storicamente concreta di quella dell'armonia crociana), sicché il fine del poeta è la creazione di un mondo assoluto, basato sul ritmo, sulla coerenza dello stile. Anche in *Metodo e poesia*, riprendendo talvolta alla lettera passi dell'introduzione sansoniana, il critico ripropone, in sostanza, un'idea del *Furioso* fondata tutta sulla musica, cui concorrono, tra gli altri mezzi espressivi²⁸, paesaggi e personaggi. Assolvono infatti a una «generale funzione di musica» i paesaggi (qui magistralmente analizzati), sia quando «fluiscono in movimento», sia quando «si coagulano brevemente non in quadri a sé stanti, ma in giri più calmi che funzionano da preludio a scene più mosse»²⁹. Il pittoresco, privo di ogni compiacenza descrittiva, o si risolve in musica, come in certe simmetrie dal gusto tutto rinascimenta-

²⁶ Ivi, p. 20.

²⁷ Ivi, p. 104.

²⁸ Apportano una loro «musicalità di saggezza fra scherzosa e solenne» gli esordi dei canti, mentre con le numerose «novelle», quali quelle di Norandino, del giudice Anselmo o di Marganorre, «la poetica ariostesca pare indulgere ad un lavoro più minuto e quasi miniaturistico, alla ricerca di ritmi più raccorciati, di movimenti più leggeri e affrettati, di sentimenti stilizzati in tutta la loro complessità e in cui pare rifugiarsi più autonomo quel gusto tra melodrammatico e fiabesco che l'Ariosto supera di solito nello stesso volo della sua fantasia, del suo viaggio e nel vento sano e robusto di movimenti più larghi e meno preziosi» (ivi, p. 127).

²⁹ Ivi, p. 119. A supporto dell'analisi viene riportata l'ottava 35 del canto VI e vengono richiamate le quattro ottave, 20-23, del medesimo canto.

le³⁰, o è funzionale, secondo lo studioso, all'«accrescimento fantastico» di una scena³¹. La stessa ripresa di giudizio sulla scarsa coerenza psicologica dei personaggi (tesi già burckardtiana)³² – quando vengano considerati al di fuori di quella musica in cui «fungono da nuclei di incontri, di pretesti per le avventure della fantasia sulla linea del ritmo vitale»³³ – è sostenuta da raffinate esemplificazioni relative ad Angelica, a Orlando, a Bradamante, a Olimpia, a Zerbino. Richiamato, a proposito dell'episodio relativo a quest'ultimo personaggio, il noto giudizio desanctisiano («Quanto cuore aveva l'Ariosto»), il Binni osserva che «in realtà occorre dire: che forza poetica intera, indivisa! Ché anche in quell'episodio (XXIV, 76-87) tutta la forza passionale di quelle poche ottave è così evidentemente lirica che solo così la sua presenza si afferma e si supera, pronta a decadere dove si scende al descrittivo, al particolare psicologico. E dove il ritmo crea il mirabile inizio

– Così, cor mio, vogliate (le diceva),
dopo ch'io sarò morto, amarmi ancora,
(XXIV, 78, vv. 1-2)

il tessuto logico psicologico è assai debole e noi siamo indotti a non pensare al discorso quanto a lasciarci riempire dall'emozione che nasce dai vari nuclei poetici»³⁴.

Una tale linea interpretativa trae conferma, secondo il Binni, da uno studio sulle varianti delle tre edizioni del *Furioso*, già avviato da Gianfranco Contini nel 1937³⁵ con la recensione del saggio *Fram-*

³⁰ Ivi, p. 120. Puntuale e calzante, a conferma, l'esempio dell'ottava 19 dell'ottavo canto.

³¹ Ivi, p. 121. Esempio l'ottava 20 del medesimo canto riportata dallo studioso, in cui il frinire della cicala sembra aggiungere «quasi una nuova dimensione» al quadro paesaggistico.

³² Scrive il Burckhardt in *La civiltà del Rinascimento in Italia* (si cita dal volume sansoniano del 1968, che riproduce il testo della seconda edizione del 1866 di *Die Kultur der Renaissance in Italien*) che «non si potrebbe usare un criterio più fallace [...] se per giudicare l'Ariosto, si andasse in cerca di caratteri nel suo *Furioso*» (p. 299).

³³ *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto* cit., p. 121.

³⁴ Ivi, p. 123.

³⁵ Cfr. G. Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, in *Testi inediti e rari*, I, Torino,

menti autografi del Furioso di Santorre Debenedetti³⁶. A sostegno della sua tesi lo studioso adduce gli esempi dell'*incipit*, delle ottave 5-6 e 8 del canto VIII, dell'ottava 80 del canto XXIV, dell'ottava 74 del canto XXXI, delle ottave 111 e 131 del canto XXIII, delle ottave 7, 20 e 72 del canto XXIX, dell'ottava 36 del canto VI³⁷; tutti esempi che dimostrano, sulla base delle varianti delle prime due edizioni, del '16 e del '21, come con il suo lavoro correttorio l'Ariosto mirasse a eliminare ogni disarmonia del ritmo, rafforzando il tessuto musicale. Ampliata, rispetto a quella dell'*Introduzione*, è la ricostruzione del problema critico dell'*Orlando Furioso*, in cui è dato particolare rilievo alla linea dello storicismo romantico; lungo la quale si distinguono, con le loro felici intuizioni prima dell'interpretazione desantisiana, Foscolo e Gioberti (che definisce l'Ariosto «poeta della fisica» e un «gran fantastico, dall'istinto cosmopolitico»)³⁸. Del De Sanctis il Binni coglie, al di là dell'inaccettabile conclusione sul mondo dell'Ariosto come mondo della pura arte, talune importanti considerazioni sia del *Corso sui poemi cavallereschi* tenuto a Zurigo nel 1858 sia del capitolo della *Storia della letteratura italiana* relative all'obiettività della rappresentazione nel *Furioso*, dove anche il soprannaturale finisce con l'apparire ordinario³⁹ (motivo ripreso in seguito dall'Ambrosini, come il Binni osserva, con la formula del «naturale meraviglioso»)⁴⁰. Denunciati poi i limiti della scuola storica – dagli «studi poco conclusivi» del Carducci al «farraginoso tentativo positivistico» del Rajna⁴¹ – lo studioso riconosce l'«estrema importanza» della formula crociana

collana del «GSLI», 1937, poi in *Esercizi di lettura*, Firenze, Le Monnier, 1947², pp. 309-321.

³⁶ Torino, Chiantore, 1937.

³⁷ *Metodo e poesia* cit., pp. 129-134.

³⁸ Ivi, pp. 80-84, alle quali si rinvia, oltre che per le citazioni dei due autori, per le edizioni delle opere da cui sono tratte. Mi piace tuttavia riproporre qui, per il suo valore di «immagine altissima», il passo della *Notizia intorno a Didimo Chierico*, riportato a p. 80: «Aveva non so quali controversie con l'Ariosto, ma le ventilava da sé; e un giorno, mostrandomi dal suolo di Dunkerque le lunghe onde con le quali l'Oceano rompea nella spiaggia, esclamò: *così vien poetando* l'Ariosto!».

³⁹ Ivi, pp. 84-86, per le citazioni del De Sanctis e le relative note.

⁴⁰ Cfr. L. Ambrosini, *Introduzione all'Ariosto*, in *Teocrito, Ariosto, minori e minimi*, Milano, Corbaccio, 1926.

⁴¹ *Metodo e poesia* cit., p. 87.

«amore dell'armonia», che meglio di quella desanctisiana interpreta l'amore dell'Ariosto per la pura bellezza e che, per quanto sia da sottrarre alla propria dimensione categoriale (il senso *cosmico* della poesia) attraverso un piú sottile collegamento di essa con l'esperienza vitale del poeta, «corrisponde bene al mondo rinascimentale e alle proporzioni del mondo ariostesco»⁴². Non sfugge peraltro al Binni, per il quale la formula «amore dell'armonia» lascia aperto il problema del tono del *Furioso*, l'esitazione crociana sull'esaustività della propria formula. Esitazione, voglio aggiungere, che sarebbe approdata in seguito, nel *Saluto a Vittorio Alfieri* del 1948 (a cui non mi sembra che il Binni faccia cenno né nelle edizioni 1961 e 1970 di *Metodo e poesia*, né nella *Storia della critica ariostesca* del 1951)⁴³, alla convinzione che «la corda tragica», presente in tutti i poeti della letteratura italiana, vibra anche nel «cantore della follia di Orlando, che non solo episodicamente nella morte di Zerbino e Isabella o nel pianto di Fiordiligi, ma nella corrente sotterranea della sua sorridente serenità, è tragico»⁴⁴. Non va taciuto, a questo proposito, che nel VII paragrafo della seconda parte del suo *Ludovico Ariosto* del 1968 il Binni avrebbe dato un giusto rilievo ai sentimenti tragici ed elegiaci presenti nel *Furioso*, intrattenendosi sugli episodi di Zerbino e della battaglia di Lipadusa⁴⁵. Tornando a *Metodo e poesia*, concludono l'*excursus* sul problema critico del *Furioso* le osservazioni sugli studi di Luigi Ambrosini⁴⁶, mirante a definire il «modo d'essere» del mondo ariostesco (il già menzionato mondo del «naturale meraviglioso»), e di Attilio Momigliano⁴⁷, giunto per vie sue alla formula «realtà e sogno» – non diversa da quella dell'Ambrosini – illustrata in pagine di sottile interpretazione esegetica spesso percorse, a giudizio del critico, da «un certo languore, un romanticizzamento che intenerisce la vita limpida dell'Orlando»⁴⁸.

⁴² Ivi, p. 89.

⁴³ Lucca, Lucentia.

⁴⁴ Cfr. B. Croce, *Saluto a Vittorio Alfieri*, in «Quaderni della "Critica"», IV, 1948, 12, pp. 1-16; ripubblicato in *La letteratura italiana del Settecento*, Bari, Laterza, 1949, pp. 375-395.

⁴⁵ Cfr. W. Binni, *Ludovico Ariosto*, Torino, Eri, 1968, pp. 284-293.

⁴⁶ Cfr. L. Ambrosini, *Introduzione all'Ariosto* cit.

⁴⁷ Cfr. A. Momigliano, *Saggio sull'«Orlando Furioso»*, Bari, Laterza, 1952⁴.

⁴⁸ W. Binni, *Metodo e poesia* cit., p. 91.

L'intreccio fecondo di esperienze critiche e di riflessione metodologica (già nell'anno di pubblicazione di *Metodo e poesia*, il 1947, vedevano la luce *La nuova poetica leopardiana*⁴⁹ e *Preromanticismo italiano*⁵⁰) portava intanto il Binni a maturare, nel corso degli anni Cinquanta – in cui compaiono alcuni suoi saggi fondamentali su Foscolo⁵¹, Parini⁵², Alfieri⁵³, Carducci⁵⁴ – un concetto sempre più robusto di poetica, che, pur non negando l'individualità della poesia, istituiva con quest'ultima una connessione dialettica sempre più estesa e sottile.

L'illustrazione-rivendicazione di questo suo più maturo e nuovo concetto di poetica – nuovo, per la sua storicità più concreta, anche rispetto a quello del Russo, preoccupato di salvare l'autonomia della poesia con il suo storicismo lirico simbolico – è affidata dal Binni al saggio metodologico *Poetica, critica e storia letteraria*, pubblicato nel primo numero della «Rassegna della letteratura italiana» del 1960, e quindi, ampliato e arricchito, in volume nel 1963⁵⁵.

⁴⁹ Firenze, Sansoni.

⁵⁰ Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

⁵¹ *Vita e poesia del Foscolo nel periodo fiorentino 1812-13*, in «La Rassegna della letteratura italiana», LVIII, 1954, 2, pp. 185-199 (ripubblicato, con aggiunte, nel volume *L'Otto-Novecento*, a c. della Libera Cattedra di Storia della Civiltà fiorentina, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 39-66, e poi in *Carducci e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1972³, pp. 172-194).

⁵² *Parini e l'Illuminismo*, in *La cultura illuministica in Italia*, volume unico a c. di M. Fubini, Torino, Eri, 1957, pp. 148-162; poi in *Carducci e altri saggi* cit., pp. 87-104.

⁵³ *Interpretazione della «Mirra»*, in «La Rassegna della letteratura italiana», LXI, 1957, pp. 13-30; poi in *Carducci e altri saggi* cit., pp. 105-138, e in *Saggi alfieriani*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, pp. 169-203.

⁵⁴ *Linea e momenti della poesia carducciana*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», XXVI, 1957, pp. 146-175; *Tre liriche del Carducci e Carducci politico*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1957. Questi scritti, pubblicati nell'anno del cinquantenario carducciano, sono stati riprodotti in *Carducci e altri saggi* cit., pp. 3-83.

⁵⁵ W. Binni, *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, Laterza, 1963. Cito l'opera dalla ristampa immediatamente successiva (Bari, Laterza, 1964) e ne segnalo subito la lunga nota di p. 41, in cui il Binni, muovendo dall'interpretazione delle *Grazie* del Foscolo, precisa in che cosa il suo storicismo si differenzi, come si diceva sopra, da quello del Russo. «Il "tutto" storico non può prescindere – secondo il critico perugino – dalle disposizioni personali: esse stesse parte essenziale della storia e non perciò "anima" cattolicamente preformata o giansenisticamente predestinata; ma

Non si può, data la sua importanza, tacere di quest'opera in cui il Binni, alla configurazione dell'ampio spettro di elementi storico-concettuali fondanti il suo concetto di poetica, connette una valutazione più specifica, ma ad essa conseguente, dell'inadeguatezza dell'interpretazione del *Furioso* in *Metodo e poesia*. Intanto va detto subito che, facendo propri i concetti di «storicità sociale dell'opera d'arte» e di «storicità del linguaggio e dello stile»⁵⁶, la posizione binniana viene a collocarsi lungo una linea decisamente divergente da quella crociana (per quanto, tra il '36 e il '38, nei due volumi *La poesia* e *La storia*, Croce venisse sottoponendo se stesso «a non superficiale discussione», come ha scritto il Garin)⁵⁷. Va tuttavia precisato che il riconoscimento della storicità dell'opera d'arte non va disgiunto da «una prospettiva di studio» – sono parole del Binni – «che respinge la semplice rappresentatività storica della poesia» (evidente la presa di distanza da certa critica sociologica) «e la semplice misurazione stilistica dei risultati poetici» (evidente la presa di distanza dalla critica stilistica)⁵⁸. Illuminanti, ma accenno ad esse soltanto per la loro esemplarità metodologica, le ragioni storiche, culturali e biografiche con le quali il Binni spiega il passaggio del Foscolo dalla poetica del «passionato» a quella del «mirabile»; ragioni contrapposte alla dimensione esclusivamente stilistica di Giuseppe De Robertis, definito critico «sensibilissimo» e «originale», ma «promotore di un "saper leggere" tutto affidato ai testi, caratteristico della civiltà

neppure semplice e mortificante "prodotto" di situazioni». Sulla nozione critico-estetica e storiografica di «poetica», contrapposta al metodo crociano, è da vedere *Poetica e metodo storico critico nell'opera di W. Binni*, a c. di M. Costanzo, E. Ghidetti, G. Savarese e C. Varese, Roma, Bonacci, 1985. L'opera contiene anche un'utilissima *Bibliografia degli scritti di W. Binni*, a c. di L. Mastrofrancesco (pp. 529-556). Più recente la *Bibliografia delle opere di Walter Binni (1930-1999)* di C. Biagioli, in «La Rassegna della letteratura italiana», CIV, 2000, 2, pp. 329-367, ampliata e pubblicata in «Quaderni della Rassegna della letteratura italiana», premessa di E. Ghidetti, I, Firenze, Le Lettere, 2002 (reperibile anche sul sito www.fondowalterbinni.it insieme alla *Bibliografia generale (1930-2011)* degli scritti su Binni, sempre a cura di C. Biagioli).

⁵⁶ *Poetica, critica e storia letteraria* cit., p. 15.

⁵⁷ E. Garin, *Alle origini della nozione di poetica*, in AA.Vv., *Poetica e metodo storico-critico nell'opera di W. Binni* cit., pp. 9-19.

⁵⁸ *Poetica, critica e storia letteraria* cit., p. 15.

letteraria della poesia pura e della religione delle lettere»⁵⁹. Quella proposta dallo studioso è invece una prospettiva che «tende ad avviare e sostenere un'operazione critica e storiografica unitaria e articolata, attenta alle forze vive dell'ispirazione e del loro concreto alimento vitale, culturale, storico, e alla loro disposizione e tensione a tradursi, attraverso il lavoro espressivo, artisticamente fino al risultato stilistico estremo»⁶⁰. Non insisto nella citazione di passi, nei quali, nell'ambito di una sempre più esaustiva delucidazione del suo concetto di poetica, il Binni richiama gli strumenti e gli elementi storicistici – tra i quali l'esperienza vitale del poeta e la storia della critica –, di cui il critico storiografo ha il dovere di avvalersi per il suo giudizio. Ricorderò che non a caso, nel richiamare i propri studi ariosteschi, lo studioso ha dato sempre particolare rilievo al suo profilo di *Storia della critica ariostesca* del 1951, ricordato, nella nota di p. 88, insieme alla sua introduzione al saggio leopardiano del De Sanctis e al volume *Foscolo e la critica*⁶¹.

Di maggior interesse – rispetto alla definizione di un metodo storico critico insistentemente ribadito anche attraverso un'essenzializzazione del suo impatto con aspetti dell'attività poetica di Gravina, Alfieri, Metastasio, Parini, Pascoli, Carducci, Montale – la configurazione *à rebours* della propria esperienza di critico così come si era venuta sviluppando ed evolvendo a partire dalla ricostruzione della poetica del decadentismo italiano nel 1935-'36. Nel ripercorrere questo suo itinerario di studioso, muovendo dai suoi studi leopardiani, il Binni riconosce di dover ampliare e precisare, sulla base del più complesso concetto di poetica cui era pervenuto con gli anni, certi suoi giudizi critici, ma non senza sottolineare con forza, nel contempo, la convinzione che quella sua iniziale impostazione di poetica, implicante «l'affermazione della genesi storica della poesia»⁶², possedesse già «in nuce» i requisiti per ulteriori precisazioni e sviluppi. Né certo poteva sfuggirgli l'importanza, «in vista di una nuova interpretazione storica

⁵⁹ Ivi, p. 36.

⁶⁰ Ivi, p. 15.

⁶¹ F. De Sanctis, *Giacomo Leopardi*, edizione critica e commento a c. di W. Binni, Bari, Laterza, 1953; W. Binni, *Foscolo e la critica*, Firenze, La Nuova Italia, 1957.

⁶² *Poetica, critica e storia letteraria* cit., p. 98.

di Leopardi», dei contributi di altri studiosi, tra i quali quelli di Cesare Luporini e Sebastiano Timpanaro⁶³.

Anche nel caso dell'Ariosto il Binni rivendica l'avvio di uno studio di poetica, il «recupero del valore artistico delle opere minori», e la presa di distanza, sul rapporto dell'Ariosto con la vita e con la storia del suo tempo, «dal “nobile sognare” momiglianesco e dal puro amore per l'armonia cosmica del Croce»⁶⁴.

Ma qui, a differenza della riflessione sul proprio lavoro leopardiano, è più forte – tanto da sfociare in una sorta di autocritica – la presa di coscienza di aspetti non esplorati, come certi «elementi epici senza sorriso» (che ricorrono, ad esempio, nell'episodio della battaglia di Lipadusa) o quella dell'«eccessivo sbilanciamento dell'interpretazione verso forme di equivalenza musicale eccessiva»⁶⁵. È fuor di dubbio che a sollecitare nel Binni tali motivi di insoddisfazione incidessero sia il suo ben più munito bagaglio metodologico, sia l'importante e talora fortemente innovativa bibliografia critica ariostesca tra il cinquanta e il sessanta, accuratamente rivisitata da Rosanna Alhaique Pettinelli nel suo saggio del 1996 *Linee della critica ariostesca dal 1950 ad oggi*⁶⁶. Sono infatti proprio questi gli anni in cui vedono la luce alcune delle più prestigiose edizioni delle opere ariostesche, a cominciare da quelle del *Furioso* e delle *Opere minori*: la prima a cura di Lanfranco Caretti e la seconda di Cesare Segre⁶⁷. Mentre la fruibilità di edizioni corrette e in grado di consentire una lettura diacronica del poema (è del 1960 l'edizione del *Furioso* con le varianti del 1516 e del 1521, a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre⁶⁸) assecondava nutrite indagini stilistiche, linguistiche e metriche, la ricerca storico-culturale si veniva orientando verso ambiti più

⁶³ Ivi, p. 97, con i richiami, in nota, a C. Luporini, *Leopardi progressivo*, in *Filosofi vecchi e nuovi*, Firenze, Sansoni, 1947, e a S. Timpanaro jr., *La filologia di Giacomo Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1955.

⁶⁴ Ivi, p. 99.

⁶⁵ Ivi, p. 100.

⁶⁶ Il saggio è in appendice al volume W. Binni, *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto e altri studi ariosteschi*, a c. di R. Alhaique Pettinelli cit., pp. 423-461. Cfr. anche G. Baldassarri, *Tendenze e prospettive della critica ariostesca nell'ultimo trentennio (1946-1973)*, «La Rassegna della letteratura italiana», LXXIX, 1975, 1-2, pp. 183-201.

⁶⁷ Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.

⁶⁸ Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960.

circoscritti e mirati, quali la civiltà, la cultura filosofica e la poesia della corte estense⁶⁹. Per quanto riguarda poi lo studio variantistico, della cui importanza per il *Furioso* aveva fornito una stimolante testimonianza il Segre con la sua edizione critica dei *Cinque canti*⁷⁰ e i saggi *Appunti sulle fonti dei «Cinque Canti»*⁷¹ e *Studi sui «Cinque Canti»*⁷², il Binni, in *Poetica, critica e storia letteraria*, ne sottolinea con forza la rilevanza all'interno del suo metodo «centrale» di poetica⁷³, ma non ne trae le conseguenze per il poema e la sua storia interna. Non compensa la mancata interpretazione ideologica e storica del processo variantistico del *Furioso* in *Poetica, critica e storia letteraria*, il profilo *Ludovico Ariosto* del 1968, nato da un corso svolto nel 1966 dal Binni a “Classe unica” della Rai⁷⁴. Non che in esso manchino felici sviluppi di orientamenti precisati nell'opera metodologica; si pensi ai suoi primi due paragrafi, *Biografia di un poeta* e *Fra vita e poesia: l'Epistolario*,

⁶⁹ Cfr. A. Piromalli, *La cultura a Ferrara al tempo di Ludovico Ariosto*, Firenze, La Nuova Italia, 1953; G. Getto, *La corte estense di Ferrara come luogo d'incontro di una civiltà letteraria*, in *Letteratura e critica nel tempo*, Milano, Marzorati, 1954, pp. 219-240; S. Pasquazi, *Rinascimento ferrarese*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1957; R. Bacchelli, *La congiura di Don Giulio d'Este, e altri scritti ariosteschi*, Milano, Mondadori, 1958; E. Garin, *Motivi della cultura filosofica ferrarese nel Rinascimento*, in *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 402-431.

⁷⁰ L'edizione è compresa nel già citato volume ricciardiano delle *Opere minori*, pp. 581-754.

⁷¹ «La Rassegna della letteratura italiana», LVIII, 1954, 3, pp. 413-420.

⁷² «Studi di filologia italiana», XII, 1954, pp. 23-75; saggio compreso, con quello segnalato nella nota precedente, in *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, rispettivamente alle pp. 97-109 e 121-177.

⁷³ Cfr. *Poetica, critica e storia letteraria* cit., p. 110: «Parlo, ad esempio, degli studi sull'elaborazione, sulle redazioni e varianti di un'opera d'arte. Essi possono ridursi ad esercitazioni diligenti [...]. Ma assumono un più organico e strumentale valore se vengono articolati entro una ricostruzione intera della creazione artistica personale-storica, nelle sue vive scelte, nella sua tensione all'opera, nei suoi problemi tecnici mai dissociati dalla loro funzione di consolidamento ed espressione di un mondo interiore storicamente e personalmente caratterizzato».

⁷⁴ W. Binni, *Ludovico Ariosto*, Torino, Eri, 1968. Si può leggere, senza le parti antologiche relative all'opera ariostesca e quelle bibliografiche, in W. Binni, *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto e altri studi ariosteschi*, a c. di R. Alhaique Pettinelli cit., pp. 137-274 (da cui traggio le citazioni).

nei quali trova congrua applicazione il criterio, cui è dato rilievo in *Poetica, critica e storia letteraria*, che reputa indispensabile lo studio dell'«esperienza vitale dello scrittore», intesa come *Erlebnis* («con ciò che questa parola comporta di rivissuto e di cosciente, che il poeta rivede entro l'orientamento della sua poetica ai fini della sua poesia»⁷⁵).

È però sul problema centrale del *Furioso* che, rifacendosi alla sua impostazione di *Metodo e poesia*, il Binni finisce con il non dare il dovuto rilievo al rapporto tra il poeta-uomo Ariosto e i problemi storici ed esistenziali di cui si è nutrita la sua poesia nell'arco temporale della lunga elaborazione.

Lo studioso, oltre a riconfermare (a ragione) la funzionalità stilistica delle varianti del *Furioso*, motivate da «un costante ripudio di fissazioni realistiche o descrittive per precisazioni di armonia e di durata di suono»⁷⁶, richiama anche, è vero, l'«arricchimento del poema nel senso della materia»⁷⁷, ma limitandosi a offrire un quadro piuttosto generico e non motivato storicamente delle «giunte» del 1532. «Tra queste aggiunte [...]» – scrive il Binni – «se ne potranno distinguere alcune che sembrano testimoniare, nella parabola artistica e poetica dell'Ariosto, un certo declino della più originale forza fantastica, parallelo alla stanchezza dei Cinque canti, come il lungo episodio di Ruggiero e Leone, aggiunto nell'ultima parte dell'opera, intonato a forme più monotone, narrativamente meno alacri ed elastiche di quelle consuete»⁷⁸. Anche la sosta sull'episodio di Olimpia, analizzato con una finezza degna dell'allievo del Momigliano, tende, al di là del riconoscimento della forza poetica anche dell'ultimo Ariosto, «a riepilogare in un certo senso il nostro discorso sul poema, a rivederne la compiuta fusione di elementi disparati in un ritmo unitario e centrale»⁷⁹.

Nuove e ben calibrate nel volume del 1968 le pagine dedicate alle *Commedie*. Se lo stesso assiduo impegno dedicato all'attività teatrale, anche come attore e regista, conferma, secondo il Binni,

⁷⁵ Id., *Poetica, critica e storia letteraria* cit., pp. 83-84.

⁷⁶ Id., *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto e altri studi ariosteschi*, a cura di R. Alhaique Pettinelli cit., p. 268.

⁷⁷ Ivi, p. 269.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Ivi, p. 270.

l'infondatezza dell'idea di un Ariosto «letterato isolato ed astratto dalla realtà del suo tempo»⁸⁰, l'organizzazione dell'intreccio e dello sviluppo dell'azione, così come la gestione dei personaggi, non possono essere considerate prive di significato per il poema.

Il concetto di «imitazione originale», già operante nella *Cas-saria* (1507-1508) e nei *Suppositi* (1508-1509) in prosa, è all'origine di quegli elementi di novità, rispetto ai modelli plautini e terenziani, che consistono «in un insaporimento nuovo di battute comiche (e spesso apertamente scurrili), di aggiunta di figurine secondarie più chiaramente realistiche, di particolari di certa ripresa ambientale moderna, magari di eccessive accentuazioni caricaturali, sin nell'uso di gerghi "furbeschi"»⁸¹. Del successivo percorso del teatro ariostesco lo studioso mette poi in luce, offrendo felici spunti alla critica successiva, l'importanza del dialogo comico-realistico del *Negromante* (fra il 1509 e il 1520) e la «continuità di un'atmosfera realistica» nella *Lena*, in cui il dialogo si fa «più scorrevole e denso», più «parlato e ricco di riflessi vivi e coerenti della vita di ogni giorno»⁸².

Segna un decisivo avanzamento, o per dir meglio un vero e proprio approdo della lunga ricerca binniana sull'Ariosto, il saggio *Le «Lettere» e le «Satire» dell'Ariosto nello sviluppo e nella crisi del Rinascimento*⁸³. Intento del Binni, attraverso l'approfondita analisi delle due opere minori, è la ricostruzione della personalità ariostesca «in una prospettiva rinnovata e più storicamente corretta da cui la stessa valutazione e definizione del suo supremo capolavoro, il *Furioso*, può prendere nuova luce»⁸⁴. E in realtà il fitto

⁸⁰ Ivi, p. 168.

⁸¹ Ivi, p. 170.

⁸² Ivi, p. 174.

⁸³ Pubblicato in *Due studi critici: Ariosto e Foscolo*, Roma, Bulzoni, 1978. Si tratta del testo, ampliato e aggiornato, della relazione *Le «Lettere» e le «Satire» dell'Ariosto*, letta dal Binni al Convegno internazionale su Ludovico Ariosto, organizzato dall'Accademia Nazionale dei Lincei nel 1974, e già pubblicata, oltre che negli Atti del Convegno (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, pp. 128-169), in «La Rassegna della letteratura italiana», LXXIX, 1975, 1-2, pp. 53-84. Mi avvalgo, per le citazioni, del testo bulzoniano riprodotto in *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto e altri studi ariosteschi*, a cura di R. Alhaique Pettinelli cit., pp. 275-328.

⁸⁴ Ivi, p. 277. Non diversamente il Caretti, sempre nel 1974, operava una rettifica delle sue proposte critiche ariostesche di vent'anni prima,

richiamo di temi e modi scrittori riscontrati dal Binni nelle lettere – tra le quali assumono particolare rilievo quelle del periodo garfagnino (1522-1525) – mette bene a fuoco, nel poeta, i tratti di una personalità attiva e volitiva, oltre che prudente e saggia. Di tutta evidenza, nell'illustrazione dell'opera fatta dallo studioso, le doti di un Ariosto acuto osservatore e abile descrittore della realtà (si tratti della situazione economico-sociale dello Stato estense o di spostamenti di eserciti e scorrerie che affliggono la popolazione)⁸⁵, nonché conciso narratore e moralista talora risentito fino allo sdegno, come quando denuncia al duca, con accenti che vibrano di commossa, umana partecipazione, le vessazioni subite dai «poveri homini» della Garfagnana. E proprio dall'esperienza vitale del «microcosmo garfagnino» e dei suoi tratti di iniquità e di cupa ferocia deriva la resa scrittoria di certe lettere che costituiscono, secondo il critico, «un appoggio verso certe forme della stessa poesia delle aggiunte del *Furioso* del '32»⁸⁶.

È significativo che nella prospettiva di una lettura diacronica del poema, non così marcata nei suoi precedenti lavori, il Binni riproponga in una luce nuova, rispetto all'*Ariosto* del 1968, le «giunte» degli episodi di Marganorre, Olimpia e Ruggiero e Leone, segnalandone alcune ottave di un gusto violentemente cruento, che «nell'esperienza-scrittura delle *Lettere*, specie in quelle garfagnine, trova un appoggio di maggiore attrito nella realtà»⁸⁷.

Ben più lungo e complesso discorso richiedono le *Satire*, ad avviso dello studioso, che sottolinea innanzitutto la loro natura di opera dotata «di una decisa volontà e direzione artistica» (altro che autoritratto scherzoso di quell'«Ariosto in veste da camera» di cui aveva parlato il Croce!)⁸⁸, di cui fa prova, con la stessa scelta del genere epistolare-satirico (lungo la linea dell'Orazio dei *Sermones* e delle *Epistulae*, ma anche di spunti di satire giovena-

«soprattutto per quanto riguarda una scansione più rigorosamente storica e meno "provvidenziale" dei tre tempi del *Furioso* e una valutazione più precisa del decennio 1516-1525, con l'occhio attento particolarmente ai *Cinque canti*, alle *Satire*, e alle *Lettere*» (cfr. L. Caretti, *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 1977³, pp. 40-41).

⁸⁵ *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto e altri studi ariosteschi* cit., pp. 287-288.

⁸⁶ *Ivi*, p. 302.

⁸⁷ *Ivi*, p. 304.

⁸⁸ *Ivi*, p. 306.

lesche), la loro perfetta fusione e coerenza di tono: un tono di «medietà colloquiale»⁸⁹, già messa in luce dallo studioso nel suo saggio sulle *Satire in Metodo e poesia*. Ma in questo lavoro della piena maturità, in cui, per quanto riguarda i suoi studi ariosteschi, tocca il vertice delle proprie qualità di analisi e di giudizio, il Binni coglie tutte le implicazioni connesse a tale tono di «medietà» per l'interpretazione non solo delle *Satire* ma anche del *Furioso*, sfruttando appieno il suo concetto di poetica e avvalorando, dal suo punto di vista, orientamenti di studio sorretti da altre metodologie. A chiarire il senso della «medietà» delle *Satire* come risultato di una «consapevole direzione artistica», non certo motivata da ragioni solo formali, il critico compie un'ampia disamina del rapporto che le lega alla crisi attraversata dal poeta negli anni della loro composizione (1517-1524), concludendo (come tesi di fondo) che i disvalori in esse denunciati (della gola, della lussuria, dell'ipocrisia e dell'avidità di ricchezza e di potere) sono, malgrado tutto, bilanciati da quei valori di prudenza, intelligenza, ragione non ignara dei propri limiti, sorretti dalla tensione morale dell'autore.

Un'interpretazione del genere consente di valutare l'enorme importanza che assumono le *Satire* nella storia dell'ultimo Ariosto, soprattutto per quanto attiene all'elaborazione del *Furioso*; nel corso della quale, proprio con l'aggravarsi della crisi storica ferrarese e italiana, il poeta fu tentato, come attesta il suo proposito di inserimento dei *Cinque Canti* nel poema, di accentuarvi gli elementi del proprio pessimismo, ma che poi invece riassorbì, proprio come nelle *Satire*, nelle «giunte» al *Furioso* del '32⁹⁰.

⁸⁹ Ivi, p. 307.

⁹⁰ Richiamate l'amarezza e l'energia delle ottave 50-51 del XLIV canto, il Binni afferma: «Orbene qui è una delle punte più chiare di quel critico passaggio di ideologia e di visione della vita che le *Satire* rappresentano, pur risolvendolo nel tono medio, e promuovono contribuendo a farlo filtrare entro la concezione che presiede alla costruzione delle aggiunte del *Furioso* '32. Ma insieme, come già nelle stesse *Satire* i valori della saggezza, della prudenza, intelligenza, ragione concreta, ed esperta dei suoi stessi limiti, portavano un riequilibrio complesso di movimenti più amari ed escludevano l'evasione dalla realtà e il rifiuto dell'attrazione e dell'esercizio vitale, così in questa prospettiva dell'ultimo *Furioso* (così pieno di temi e toni pessimistici e di scene e storie di tradimento e perfidia, di polemici sfoghi contro aspetti della crisi storica qual è l'invettiva contro la scoperta delle armi da fuoco che

Tra le ricche e felici puntualizzazioni del saggio segnalo infine quelle relative alla crisi delle *Satire* come crisi anche letteraria – di rottura con i modelli petrarchistici e bembiani⁹¹ – e all'Ariosto come «altissimo collaboratore critico» della civiltà del Rinascimento⁹², cioè di una civiltà percorsa al suo interno, malgrado l'aspirazione all'armonia, da forti inquietudini e tensioni.

Concludo qui questa rassegna degli studi ariosteschi di Binni. Studi che hanno contribuito in una prima fase ad accreditare una lettura del *Furioso* ancora influenzata dall'estetica del Croce e dalla sua formula dell'«armonia» (per quanto corretta in quella di «ritmo vitale»), e in una seconda fase a ricondurre sempre più il poema entro quell'ambito storico – appannaggio della poetica – mediante il quale si precisano e si chiariscono i modi della «commutazione» di una grande esperienza e tensione umana in grande poesia.

Un itinerario esemplare, uno “spaccato” di quella ricca operosità di cui ha saputo dar prova, nello studio di personalità poetiche e di periodi letterari, il critico perugino. Se «anche la critica invecchia come tutta la filosofia, come tutta la storiografia» – sono parole del Croce – ciò «non toglie che essa ricordi sempre le epoche delle sue scoperte precedenti e i nomi di coloro ai quali le ha dovute e rilegga con frutto i loro libri, vigorosi di una sempre valida vecchiezza»⁹³.

distruggono la gloria militare e il valore individuale) vive pure la risposta dell'Ariosto nell'esaltazione pur tutt'altro che trionfalistica e facilmente ottimistica dei valori di cui è fermamente persuaso e che oppone (nei suoi modi non enfatici) alla decadenza, alla crisi, al prevalere avvertito dei disvalori e dei falsi valori» (ivi, pp. 326-327).

⁹¹ Ivi, p. 321.

⁹² Ivi, p. 327.

⁹³ Traggo la citazione dalla *nota* di Giuseppe Galasso nel volume, da lui curato, B. Croce, *Ariosto*, Milano, Adelphi, 1991, p. 123.

ANNALISA NACINOVICH

GLI SCRITTI ARCADICI DI BINNI:
FRA STORIA DEGLI INTELLETTUALI
E «GEOGRAFIA DELLA LETTERATURA ITALIANA»

La riconsiderazione degli scritti binniani sull'Arcadia riserva ancora, malgrado piú di mezzo secolo di indagini successive, alcune sorprese. Al di là della permanenza, talora non pienamente consapevole né apertamente ammessa, di criteri di giudizio, etichette pur "ufficialmente" ripudiate (dalle macro-categorie come quella del preromanticismo, alle formule atte ad individuare peculiarità stilistiche come la "cantabilità" arcadica e il «ritmo canoro» della poesia che la caratterizzerebbe), ancora interessano, o almeno dovrebbero interessare, gli aspetti piú profondi della riflessione di questo grande storico della letteratura, quelli, cioè, connessi alla questione che i suoi studi settecenteschi intendevano affrontare: la fondazione del moderno, la nascita della coscienza europea contemporanea. Una prospettiva la cui centralità è, per noi e adesso, anche piú evidente e la cui sottovalutazione (quando non vera incompienza) trae forza dal tenace pregiudizio dell'arretratezza italiana che continua talora a ingabbiare gli studi settecenteschi in confini nazionali storicamente poco fondati e convincenti: prosecuzione del tributo all'ideologia risorgimentale, ma, anche, spia di una critica che fatica a connettere fra loro le indagini puntuali e tende a evitare il confronto con il grande pubblico dell'insegnamento scolastico e civile.

Induce, in tal senso, una riflessione preliminare la stessa avvertenza premessa al celebre volume *L'Arcadia e il Metastasio* da cui

vorrei prendere le mosse. In essa la segnalazione delle pubblicazioni originarie di alcune sezioni del libro si apre collocando gran parte degli scritti che in esso sono raccolti all'interno dell'esperienza didattica del loro autore¹. Non solo, l'intera prospettiva dello studio binniano è, per così dire, didascalica; giacché «tutti gli scritti raccolti in questo [...] volume [...] verranno organicamente rifusi ed integrati in una storia della letteratura del Settecento». Una premessa che individua l'origine della capacità prospettica degli studi di Binni e, *e contrario*, della carenza di prospettiva di molte indagini a noi cronologicamente più vicine: in essi, infatti, l'istanza storiografica dipende dalla volontà di (ri)costruire una tradizione culturale, nella piena consapevolezza della funzione didattica della narrazione storica cui la critica si accinge.

Ed è proprio da tale esigenza periodizzante che derivano due degli aspetti più rilevanti dell'interpretazione che Binni propone dell'*Arcadia*: l'attenzione, appunto, per la storia degli intellettuali e l'individuazione, a essa connessa, di una geografia della letteratura italiana in grado di distinguere peculiarità e specificità locali e di valutare il complesso rapporto fra “centri e periferie”, per citare il filo conduttore scelto da un convegno Adi di qualche anno fa².

L'esigenza di superare l'anatema crociano sul “secolo impoetico”, restituendo dignità letteraria alle esperienze artistiche che lo contraddistinsero, non appare, infatti, tesa unicamente a meglio spiegare e giustificare gli sviluppi primo-ottocenteschi e tardo-settecenteschi della letteratura italiana (il “preromanticismo”) – in un'ottica che, in fondo, avrebbe mantenuto di Croce l'impostazione complessiva – quanto a recuperare e retrodatare la presa di coscienza degli intellettuali, testimoniando percorsi di riforma letteraria che, nella loro istanza antibarocca, sarebbero emblema della riforma etica e culturale che l'illuminismo avrebbe pienamente espresso. L'impossibilità di ridurre il secolo XVIII a un'unica poetica e poesia diviene, nella riflessione consegnata al volume sull'*Arcadia*, testimonianza della sua attualità e segno

¹ W. Binni, *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, p. v: «il resto del volume deriva dalle dispense di due corsi universitari del 1951-52 e del 1952-53 (in parte rielaborate in vari articoli fra il 1953 e il 1959 in “La Rassegna della letteratura italiana”)».

² «La letteratura degli Italiani. Centri e Periferie» (Pugnochiuso, 16-19 settembre 2009).

dell'esigenza di ridiscutere i fondamenti dell'etica e della politica contemporanea. Insomma, come per molta della critica piú acuta e impegnata del nostro secondo dopoguerra, la convinzione del ruolo centrale della letteratura nello sviluppo civile e morale delle nazioni (usando la versione ottocentesca del pregiudizio sulla preminenza culturale della poesia rispetto alle altre arti)³ induce a rivolgere uno sguardo piú attento alle sfumature e ai differenti contenuti che le varie opzioni letterarie espressero recuperando «una prospettiva storicistica integrale»⁴.

È in questa prospettiva di forte contestualizzazione che si raccolgono suggerimenti ancora preziosi, almeno per ciò che concerne il metodo. Se, infatti, gli studi degli ultimi sessant'anni hanno molto ridimensionato il contrasto fra Arcadia e illuminismo su cui si fonda, desanctisianamente⁵, la prima tappa della scansione binniana del Settecento, o, per rimanere in ambito arcadico, hanno sensibilmente modificato la stessa interpretazione complessiva del ruolo e dell'opera dell'Accademia, lo si deve, principalmente, all'assunzione da parte delle ricerche piú interessanti di una «prospettiva storicistica integrale». Una formula con la quale Binni individuava, innanzi tutto, l'esigenza di riconsiderare l'opera degli autori tenendo conto del giudizio che ne diedero i contemporanei, separando il momento dell'analisi puntuale e precisa del singolo fenomeno letterario da quello della sua collocazione all'interno del piú ampio percorso della storia della letteratura, nel delineare il quale prevalgono, necessariamente, ottiche attualizzanti⁶. È una prospettiva che gli permette

³ Si veda, in proposito, l'esplicita segnalazione che Binni consegna all'Introduzione sul rischio di «ritornare, per altra via da quella crociana, all'effettivo riconoscimento di una assenza della poesia [...]. Magari risolvendo, come da qualche parte si potrebbe tentare di fare, la vera poesia del Settecento italiano nella realtà meno discussa della sua musica, della sua pittura, della sua scenografia» (p. X).

⁴ Binni, *L'Arcadia*, p. XIV.

⁵ Ivi, p. XIII: «e proprio una forte cesura di ripresa desanctisiana va ben fatta vivere (al livello nuovo di una valutazione nuova dell'Arcadia) tra Arcadia e illuminismo, evidenziata insieme da ragioni di fondo e da aspetti di poetica e di poesia».

⁶ Nel racconto storico letterario Binni paga, non a caso, il piú alto tributo all'estetica crociana: è in quest'ambito che compaiono le categorie del «buon

di rileggere anche poeti che pure non lo appassionano come il Lemene, ma, soprattutto, lo induce a individuare nei carteggi una fonte cruciale per lo studio del secolo, in un approccio che le attuali linee di ricerca hanno confermato (basti pensare al lavoro del Cres, Centro di ricerca sugli epistolari del Settecento), e lo porta a stabilire una periodizzazione che pone ancora domande interessanti.

Il Settecento di Binni comincia, sulla scia di Croce, negli anni sessanta del Seicento, in quella diffusa e diversificata reazione al barocco che egli individua come “prearcadia”. All’origine di questa categoria è riconoscibile l’intento di una «storicizzazione intera»⁷ del fenomeno arcadico o, in altre parole, l’esigenza di contrapporre a quella ben altrimenti innovatrice dell’illuminismo l’«epoca arcadico-razionalistica»⁸:

un’epoca, questa, che va individuata, nei suoi forti limiti, nelle sue aspirazioni più velleitarie, nei suoi fermenti più vivi, e nei suoi elementi più congeniali e più realizzabili artisticamente, come un momento ben preciso nello sviluppo del Settecento, ben rilevandone gli aspetti di educazione stilistica e sentimentale, di preparazione nei confronti dei momenti successivi, ma anche senza accettare né una risoluzione di tutto il secolo nelle condizioni di gusto dell’Arcadia, né una troppo facile continuità fra questa e *le altre zone settecentesche*, che ridurrebbe pericolosamente la fondamentale novità e l’originalità di cultura, di poetica, di poesia dell’epoca illuministica e di quella preromantica e neoclassica⁹.

Un’istanza ideologica, dunque; e in larga misura svalutante rispetto al fenomeno arcadico, condannato a sopravvivere a se stesso nell’ambito di un’Accademia che, pure, come aveva polemicamente segnalato Dionisotti¹⁰, nel secondo Settecento continuava ancora ad attrarre i maggiori intellettuali italiani ed esteri.

Troppo facile sarebbe la critica ad un’analisi che, nella sua im-

gusto” arcadico o del preromanticismo.

⁷ Binni, *L’Arcadia*, p. X.

⁸ Ivi, p. XIII.

⁹ Ivi, p. 151.

¹⁰ Mi riferisco al *Ricordo di Cimante Cimenio*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 1948, nel quale Dionisotti auspicava uno studio approfondito proprio dell’Arcadia di fine secolo, fra il custodito di Gioacchino Pizzi e quello di Luigi Godard.

postazione generale, sconta l'esigenza di rovesciare le tesi di chi aveva voluto «risolvere tutto il secolo nelle condizioni di gusto dell'Arcadia»; perfino ovvio constatare come molti dei letterati delle «altre zone settecentesche» siano membri a loro volta dell'accademia romana. Eppure, al di là di un'interpretazione complessiva ormai insoddisfacente, la ricerca alla base di tale costruzione critica presenta interessanti suggerimenti e intuizioni. Penso alle indagini sulla "prearcadia", costruite in una scrupolosa dimensione geografica in larga misura ancora condivisibile se si eccettua il "vuoto" napoletano legato, a quella data, all'assenza di studi soddisfacenti su Gravina¹¹; e, in particolare, allo spazio riconosciuto alla componente toscana nel delinearci di un progetto di riforma letteraria preliminare e propedeutico alla fondazione dell'accademia di Arcadia. Il ruolo che vi si attribuisce «alla letteratura e alla cultura fiorentina di fine Seicento»¹² dipende dalla ricostruzione dell'attività di un gruppo di letterati (dal Redi, nel cui epistolario si ritrovano tutti, al Menzini, al Marchetti, al Corsini, a Lorenzo Magalotti, a Bellini, a Averani, ai Salvini, a Filicaia) la cui vicenda delinea, appunto, un momento di "storia degli intellettuali". Scrive, infatti, Binni:

la posizione del gruppo fiorentino è soprattutto notevole per la sua compattezza e, nei suoi limiti più angusti di empirismo e di pratica letteraria non appoggiata a salde premesse estetiche, per la sua schietta, naturale contrapposizione al barocco [...] derivante da una più generale condizione di cultura. Fra la tradizione galileiana rinvigorita dalle nuove influenze del pensiero sperimentale europeo (l'Accademia del Cimento fondata nel 1657), la continuità delle esigenze linguistiche della Crusca [...] e lo studio dei classici che nella Università di Pisa aveva mantenuto, nella generale decadenza umanistica del Seicento, una certa, se pur piuttosto passiva, continuità¹³.

Essi assumono, cioè, un ruolo pilota nella proposta di fondare un'accademia di nuovo tipo quale deve essere considerata la romana Arcadia, accogliendo le più recenti ricostruzioni storiche sulle

¹¹ I saggi di Quondam risalgono alla fine degli anni sessanta (*Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, Milano, Mursia, 1968) e l'edizione nazionale degli *Scritti critici e teorici* al 1973.

¹² Binni, *L'Arcadia*, p. 3.

¹³ Ivi, p. 5.

caratteristiche delle accademie settecentesche¹⁴, proprio per le condizioni della loro “sociabilità”, per il loro presentarsi come “gruppo”, al di là dei singoli risultati poetici o delle specifiche riflessioni estetiche, per la verità – sottolineava Binni – pressoché inesistenti.

Un’importanza, questa del gruppo toscano, confermata dagli studi più recenti sul ruolo di Magliabechi quale interlocutore del napoletano Bulifon e dell’ambiente, quindi, dei sodali di Gregorio Caloprese (il maestro di Gravina)¹⁵, ma, soprattutto, capace di cogliere con tanti anni di anticipo e – potremmo dire – nonostante l’interpretazione complessiva, la reale dimensione del fenomeno arcadico. Allo stato attuale delle ricerche, infatti, la spiegazione più convincente del protagonismo arcadico di personalità per molti versi minori del panorama italiano (da Menzini a Crescimbeni a Vincenzo Leonio, per limitarci agli anni iniziali della prospettiva binniana) consiste nel riconoscere la dimensione per così dire istituzionale dell’accademia, il suo statuto di luogo di aggregazione e solo parzialmente e nei limiti concessi dalle diverse fasi storico-politiche di strumento di organizzazione culturale; ragione per cui non deve stupire che non esistano in tutto il secolo custodi in possesso di grandi qualità poetiche o forniti di forte personalità. Se mai il limite dell’interpretazione binniana dell’Arcadia sta nell’averne accettato, paradossalmente, lo statuto periodizzante assegnatole dai detrattori del secolo dei lumi, a svantaggio di un’analisi più concreta delle sue diverse voci e con un’eccessiva concessione al gusto medio, alla patina accademica delle sue produzioni artistiche. Di qui il giudizio liquidatorio sull’esperienza di Gravina¹⁶:

occorre pur ben rilevare come la proposta graviniana di un neoclassicismo severo, di una ripresa della poesia all’altezza degli esempi di Omero, dei tragici greci, di Dante, e dell’Ariosto [...] fosse comunque

¹⁴ Mi riferisco all’importante saggio di Maria Pia Donato, *Accademie romane. Una storia sociale (1671-1824)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, che efficacemente riassume le profonde modificazioni che avvengono nell’organizzazione e nella socialità intellettuale fra Sei e Settecento.

¹⁵ Sull’attività di Caloprese si veda il bel saggio di Rena A. Syska Lamparska, *Letteratura e scienza. Gregorio Caloprese teorico e critico della letteratura*, Napoli, Guida, 2005.

¹⁶ Binni, *L’Arcadia*, p. 117.

sproporzionata alle effettive possibilità e alle più vive esigenze del gusto e della sensibilità arcadica. È quindi storicamente inattuabile o attuabile nelle forme equivocate e velleitarie del Guidi.

In una valutazione che esplicita la corrispondenza fra “sensibilità arcadica” e “spirito del tempo” e svela il principale limite della tradizione storicistica: la giustificazione dell'accaduto; almeno nei termini del maggior interesse che per lo storico della letteratura rivestono le poetiche capaci di dar voce al loro secolo, di entrare in piena sintonia con il proprio tempo. Una simpatia tradita dagli aggettivi con cui Binni caratterizza la scelta crescimbeniana, capace di esprimere la vita «più autentica e sincera»¹⁷ dell'Arcadia di primo Settecento e di farsi interprete di tendenze «genuine»:

Certo il Crescimbeni, nel suo piano di ricostituzione di tutti i “generi” e di tutte le forme di poesia, si preoccupava anche di ammettere ecletticamente esempi diversi di possibilità di poesia grandiosa (comunque più sulla via del Filicaia che del Guidi), ma poi [...] *la sua scelta più genuina* puntava evidentemente sulla via del sonettismo petrarchistico-anacreontico e della canzonetta di origine chiabreresca, e gli esempi moderni a lui più cari son proprio quelli del Menzini o dello Zappi che potevano indicare la linea di continuità fra le premesse prearcadiche di tipo non grandioso e lo sviluppo in atto nella direzione della grazia leggiadra, della melodia accordata con la nitidezza miniaturistica, del patetismo piacevole e melodrammatico¹⁸.

L'attenzione per lo «sviluppo in atto» cui, forse, noi siamo ora meno inclini a concedere spazio, individua, però, una continuità capace di indicare, anche oltre la costruzione ideologica, effettive linee della tradizione letteraria; percorsi e fortune dei generi poetici cui ancora molto devono le analisi più recenti¹⁹.

¹⁷ Ivi, pp. 117-118: «in realtà l'Arcadia di primo Settecento vive la sua vita più compatta, limitata quanto si vuole, insidiata da frivolezza e da elementi di conformismo, ma *più autentica e sincera*, in una direzione media e centrale di socievolezza, di canto, di “prudente” ricostituzione di valori morali ed estetici fra razionalismo e buon senso, fra saggezza ed edonismo di cui, fuori ormai dalle condizioni barocche, traduceva gli elementi più generali di chiarezza, comunicabilità, animazione lieta, in una tendenza ben lontana dalle proposte di poesia mitica e didascalica, solenne e severa del Gravina» (il corsivo è mio).

¹⁸ Ivi, p. 122 (il corsivo è mio).

¹⁹ Penso, per esempio, all'importante ricognizione di Stefania Baragetti, *I*

L'Arcadia di Binni culmina e termina con Metastasio, insieme campione e sigillo di un'esperienza la cui rilevanza storica si concluderebbe fra gli anni trenta e gli anni quaranta del Settecento: il perdurare della celebrità di Artino (relegato, però, alla corte di Vienna) non deve, infatti, essere frainteso per estendere all'intero secolo l'egemonia arcadica, ma, piuttosto, utilizzato per affinare la scansione interna al periodo e graduare ulteriormente i passaggi della formazione della nostra cultura letteraria moderna.

Al termine di questa parzialissima rassegna, esemplificativa degli aspetti più rilevanti dell'interpretazione arcadica di Binni, è possibile trarre alcune conclusioni considerando le principali caratteristiche che derivano all'accademia dall'impostazione complessiva del discorso storiografico: innanzitutto l'esigenza di delimitare il "fenomeno arcadico" confinandolo in una fase preliminare dello sviluppo della cultura letteraria moderna, l'epoca "arcadico-razionalistica"; quindi l'individuazione di una cultura prevalente, un'omogeneità di fondo dei letterati riconducibili all'accademia, chiamati a condividere un «gusto» e una «sensibilità arcadica»; infine l'individuazione di autori emblematici, in grado di rappresentare efficacemente le aspirazioni e le scelte di un determinato ambiente culturale. Insomma, schematizzando: *a*) l'Arcadia descriverebbe la poesia italiana dalla seconda metà del Seicento (prearcadia) al 1738 (anno dell'*Olimpiade* e del *Demofonte*)²⁰ o, al più, al 1740 (anno dell'*Attilio Regolo*); *b*) esisterebbe una poetica d'Arcadia; *c*) Metastasio sarebbe l'emblema di tale poetica²¹.

Una prospettiva sicuramente in contrasto con quella adottata

poeti e l'Accademia. Le «Rime degli Arcadi» (1716-1781), Milano, Il Filarete, 2012, che ha saputo utilizzare con intelligenza critica gli stimoli più proficui delle indagini binniane.

²⁰ Binni, *L'Arcadia*, p. 409: «Dopo l'anno felice dell'*Olimpiade*, del *Demofonte*, della *Libertà*, la parabola metastasiana potrebbe schematicamente descriversi in un unico declino, ché in quelle opere il Metastasio aveva espresso tutto il fondo più autentico della sua poesia e del suo accordo più profondo con il proprio tempo».

²¹ Ivi, p. 228: «la poetica metastasiana riprende e personalmente rinnova e rinforza i termini fondamentali della tensione poetica arcadica e delle stesse vere e proprie poetiche a lui più vicine: sogno in presenza della ragione, pazzia che sgombra le pazzie, per usare i bandi più arcadici del Ceva e del Gravinà».

dagli studi piú recenti sull'Arcadia. Eppure, a ben guardare, l'ipotesi di Binni si mostra capace, anche e proprio nella sua parte piú ideologica, di cogliere i nodi problematici di qualsiasi ricognizione arcadica. Al di là della periodizzazione specifica, infatti, la scelta di delimitarne una fase "vitale" o "autentica" individua la questione della possibilità stessa di scrivere una storia d'Arcadia e svela la fragilità di un approccio critico che crede di poter eludere le domande sulla "poetica" (nel senso della progettualità culturale) dell'accademia in virtù della veste istituzionale e onnicomprensiva che Crescimbeni le impose.

Rinunciare alle periodizzazioni (certo mutevoli e imperfette) significa perdere la possibilità di raccontare una storia, di annodare il filo che ci permetta di leggere la letteratura del passato e, magari, di scriverne altra in futuro. In altri termini, con le parole che Binni riserva a Metastasio²²:

la critica non può abdicare al giudizio e alla identificazione della poesia seppure con tutt'altra via storica da quella del crocianesimo.

Lezione di metodo, quindi, come si accennava in apertura; e non solo nel senso, piú tecnico, della grande capacità di Binni nell'individuare continuità e fratture in virtù di un grande acume nel cogliere le vicende intellettuali e, gramscianamente, la dimensione sociale e politica dei letterati, così rilevante per orientarsi nei dibattiti arcadici. Lezione di metodo nel senso del magistero etico e politico cui la storiografia è chiamata, nell'invito a inserire anche il nostro lavoro in una «prospettiva storicistica integrale».

²² Ivi, p. 409.

WILLIAM SPAGGIARI

«L'ESSENZIALE SENTIMENTO DELL'ESISTENZA»:
GLI SCRITTI CARDUCCIANI DI WALTER BINNI

I tre studi su Carducci che Walter Binni pubblicò nel 1957, cinquantenario della scomparsa del poeta, e poi raccolse nel volume einaudiano *Carducci e altri saggi*, del 1960 (per due terzi occupato, appunto, dagli «altri saggi», risalenti agli anni di insegnamento a Genova e a Firenze, su Parini, Alfieri, Foscolo, De Sanctis e Leopardi), furono in seguito da lui presentati, nella premessa alle due riedizioni del volume, entrambe con modifiche e aggiunte, del 1967 (nei «Saggi») e del 1972 (nella «Piccola Biblioteca Einaudi»), come esempi dello studio di poetica e del metodo storico-critico che aveva guidato il suo lavoro fin dagli esordi, e i cui fondamenti teorici erano stati nel frattempo sistemati nel volume *Poetica, critica e storia letteraria*, nel 1963; dove si criticava, contro certo rigido storicismo, la tesi corrente secondo cui l'involuzione politica di Carducci era parallela all'involuzione poetica, essendo invece vero il contrario, e cioè che nell'ultima fase della vita e dell'attività letteraria si era verificata una «specie di sdoppiamento», fra gli estremi di una «perdita di contatto del poeta con le forze più vive della storia del tempo» e dell'affiorare (quando Carducci aveva saputo sfuggire a una inclinazione retorica falsamente grandiosa) di una tensione lirica di alto significato, tra intimità malinconica e nuove forme di rappresentazione di paesaggi e figure¹. Trattandosi di un autore

¹ *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, Laterza, 1963, pp. 77-78.

fortemente legato alla storia, in quei contributi (implicati, come era costume di Binni, con l'impegno didattico, e accompagnati da conferenze e presenze a convegni e incontri di studio a Pisa, Firenze, Bologna), si insisteva, perché il ritratto e la valutazione uscissero completi e pienamente motivati, sulla necessità di considerare insieme la biografia e l'esercizio della poesia, l'attività letteraria e l'arco di sviluppo sociale e politico, che per Carducci si era esteso dalla stagione pre-unitaria alle tormentate fasi di consolidamento del Regno, dall'età di Umberto I e di Crispi fin oltre la soglia del nuovo secolo².

La ripresa degli studi carducciani in occasione del cinquantenario tentava di porre rimedio alle letture fuorvianti compiute fra le due guerre, che avevano comunque portato all'allestimento (risultato in sé mirabile, anche se con limiti e difetti che il tempo avrebbe reso evidenti) dell'*Edizione Nazionale delle Opere* (trenta

² I contributi (*Linea e momenti della poesia carducciana*, *Tre liriche del Carducci*, *Carducci politico*), editi rispettivamente in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. II, XXVI, 1957, pp. 145-175 (da una conferenza tenuta alla Normale il 4 giugno 1957), e in «La Rassegna della Letteratura italiana», s. VII, a. 61°, n. 3-4, luglio-dicembre 1957, pp. 438-455 (col titolo *Interpretazioni carducciane*) e 512-517 (come recensione di M. Vinciguerra, *Carducci uomo politico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1957), sono riuniti in *Carducci e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 11-88 (poi 1967, pp. 13-75; qui, nel seguito, si cita dalla terza edizione della «Piccola Biblioteca Einaudi», del 1980, pp. 3-83); per le riedizioni (1967, 1972, 1975, 1980, 1990) cfr. *Walter Binni. Bibliografia generale (1930-2011)*, a cura di C. Biagioli, Firenze, Il Ponte, 2011, pp. 31, 32, 36, e, per le recensioni, pp. 85, 91, 93, 101 (altre ristampe del volume, del 1985 e del 1991, sono registrate nei repertori in rete e nel catalogo *Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1998*, Torino, Einaudi, 1999, p. 86). Il primo dei tre saggi è anche, con lo stesso titolo (e con ulteriori, minimi aggiustamenti), in G. Carducci, *Poesie scelte*, a cura di L. Baldacci, Milano, Mondadori, 1974, pp. XLIII-LXXX; una «sintesi abbreviata» del primo e del secondo, col titolo *Il modello carducciano. Tre liriche per una poetica moderna*, si legge in W. Binni, *Poetica e poesia. Letture novecentesche*, a cura di F. e L. Binni, introduzione di G. Ferroni, Milano, Sansoni-RCS, 1999, pp. 137-172. Numerose le riprese parziali; cfr. per esempio W. Binni-R. Scrivano, *Antologia della critica letteraria*, Milano-Messina, Principato, 1963, pp. 955-958; G. Carducci, *Poesie e prose scelte*, introduzione scelta e commento di M. Fubini e R. Ceserani, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 435-436; L. Caretti-G. Luti, *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti. L'Ottocento*, Milano, Mursia, 1973, pp. 546-552; S. Pavarini, *Carducci*, Palermo, Palumbo, 2003, pp. 259-263.

volumi nell'arco di soli cinque anni, 1935-40) e dei primi dieci volumi di *Lettere*, fra il 1938 e il '43, che raccoglievano l'epistolario fino al 1876. I numerosi interventi del 1957 intendevano anche riportare l'attenzione su Carducci dopo le cautele o lo scarso interesse dei tempi piú recenti, avvertibili persino sul piano strettamente numerico; nel dopoguerra edizioni e studi si erano infatti notevolmente ridotti, e la stessa continuazione dell'edizione delle *Lettere* proseguiva con lentezza (ma anche con garanzie di maggiore sicurezza testuale, dopo che la cura principale era passata a Manara Valgimigli), al ritmo di un volume all'anno, contro la media di cinque nel periodo precedente. Nella scadenza anniversaria, la documentazione era cosí divenuta imponente, e Binni la utilizzò in maniera sistematica, avvertendo peraltro la difficoltà di padroneggiare quel patrimonio di testi e di notizie, a quella data ormai pressoché giunto a compimento; mancavano infatti, ai cinquanta volumi dei quali Binni parla spesso nel carteggio con Aldo Capitini, soltanto quello delle lettere di Carducci successive al 1900 e il supplemento di *Aggiunte e correzioni*, usciti rispettivamente nel 1960 e nel 1968³.

In un contesto eminentemente celebrativo, ma non immune dalle contrapposizioni ideologiche di quel periodo, si delineava il rischio di procedere per un verso ad un riesame modernizzante del giudizio critico, ad una attualizzazione in chiave sbrigativamente democratica del pensiero e dell'opera di Carducci, per l'altro all'accettazione e codificazione di una contraddittoria duplicità del suo pensiero, fra giacobinismo repubblicano e conservatorismo monarchico; una lettura certamente superficiale in entrambi i casi, cui però negli anni Cinquanta forniva alimento, sui fronti opposti, proprio la quantità di nuove informazioni ricavate dai documenti epistolari via via divulgati, e piegati a interpretazioni variamente tendenziose⁴. Da piú parti, poi, maturava la convinzione che, comunque lo si volesse giudicare, Carducci poco aveva da dire alle nuove generazioni, come fautore di un

³ *Nota bibliografica*, in G. Carducci, *Opere scelte*, a cura di M. Saccenti, Torino, Utet, 1993, 2 voll., nel vol. I, pp. 84-86.

⁴ Sulle valutazioni della critica, e dello stesso Binni, intorno al repubblicanesimo (e al culto per Mazzini) di Carducci cfr. M. Sterpos, *Interpretazioni carducciane*, Modena, Mucchi, 2005, pp. 114-121.

umanesimo accademico progressivamente involuto e non privo di incoerenze, e come interprete di forme retoriche che bene avevano rappresentato e assecondato istanze della cultura del suo tempo, ma che ora apparivano irrimediabilmente lontane. Da sinistra, aggiornando talune indicazioni di Gramsci, si guardava con rinnovato interesse alla stagione del Carducci epico-civile e alle forme del suo originario spirito patriottico e nazionale, reagendo anche al diagramma crociano del poeta degli affreschi storici e delle grandi idealità, circoscritto però alle *Rime nuove* e alle *Odi barbare* (Croce aveva escluso le prose, l'apprendistato imitativo di *Juvenilia*, le invettive politiche dei *Giambi ed epodi*, la maniera dell'ultimo periodo); mentre, sul piano più propriamente letterario, se ne andavano rivalutando, in parallelo a un fecondo *revival* memorialistico, le opzioni intimiste, il realismo lirico e le qualità stilistiche (con utili sondaggi condotti anche sul versante prosastico), sentiti come più prossimi ad una moderna sensibilità. Delle due linee, fra dimensione storica e valori domestici, non era facile, e non lo sarebbe stato neppure in seguito, fissare i tratti distintivi; ma un notevole contributo alla chiarezza e all'ordine giungeva, proprio nell'anno del cinquantenario, dal *Carducci senza retorica* di Luigi Russo, un libro sempre al centro della calda ammirazione di Binni⁵.

Precoce fu comunque il suo interesse per Carducci. Nel 1928, quindicenne studente ginnasiale, Binni individuava la matrice dantesca di un distico della tarda ode carducciana *Cadore*, del 1892: «Chi altri poteva ispirare Carducci a cantare del rinnegato, “e dalla bocca laida bestemmia-trice, un rospo verde palpiti” se non Dante che levata la faccia al cielo grida l'invettiva a chi rovina Firenze?»⁶. Di lì a poco, l'amicizia con Aldo Capitini

⁵Il giudizio di Binni su *Carducci senza retorica* è in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, pp. 294-295; alle riflessioni di Binni sulla difficoltà di individuare in Carducci un elemento centrale e di stabilità fa riferimento A. Asor Rosa, *Carducci e la cultura del suo tempo*, in *Carducci e la letteratura italiana. Studi per il centocinquantesimo della nascita di Giosue Carducci. Atti del Convegno di Bologna, 11-12-13 ottobre 1985*, a cura di M. Saccenti, Padova, Antenore, 1988, pp. 9-25, a pp. 10-11.

⁶Cfr. L. Binni, *La protesta di Walter Binni. Una biografia*, Firenze, Il Ponte, 2013, p. 34 (e *Cadore*, II, vv. 79-80, in G. Carducci, *Tutte le poesie*, a cura di P. Gibellini, note di M. Salvini, Roma, Newton & Compton, 1998, p. 546).

contribuì, per ammissione dello stesso Binni, a chiarirgli le remore e gli equivoci dei «miti nazionali carducciani, dannunziani, pascoliani e degli inganni pseudo-sociali della dittatura»⁷. In quella prospettiva andranno letti i riferimenti a Carducci nel primo libro di Binni, *La poetica del decadentismo italiano*, del 1936 (l'aggettivo cadrà nell'edizione del 1949), tutti piuttosto severi. Anziché collocarlo fra Victor Hugo e i Parnassiani, Carducci doveva essere restituito al romanticismo, in quanto il suo mondo poetico, tuttavia «solido» e in parte affrancato dalla replica di modi della tradizione, è privo (al di là di qualche frammento) di spunti riconducibili al senso del nuovo; in effetti Carducci, così a suo agio nella Bologna universitaria, appare del tutto fuori posto nella Roma bizantina, e nella poesia ripete «quel gusto del sonante, del maestoso» che era del Monti⁸. Un legame, quello fra Carducci e Vincenzo Monti, che Binni ebbe sempre a mente, e sul quale sarebbe poi tornato; ma è anche vero che nelle riedizioni di quel volume giovanile, a partire dal 1961, avrebbe ammesso, contro ogni astratta categorizzazione di romantico e classico, di avere nel frattempo mutato opinione su Carducci in rapporto al decadentismo⁹. La ritrattazione, se così la si vuole chiamare, si colloca (costituendone elemento non secondario) in quella storia del carduccianesimo della quale Binni rivendicava la necessità; anche in apertura del più ampio dei tre saggi del 1957, il critico non esita a dire di essersi troppo uniformato, nel libro di ventuno anni prima, alle posizioni di Croce e agli umori anti-carducciani della sua generazione, quando, volendo soprattutto andare in traccia delle novità e delle radici europee della poetica del decadentismo italiano, aveva tenuto a distanza i percorsi di Carducci, che allora gli erano apparsi del tutto estranei al processo di modernizzazione dell'Italia¹⁰.

⁷ Il passo, nel *Ricordo di Aldo Capitini* (1970), si legge ora in Binni, *La protesta di Walter Binni*, p. 38 (indicazioni sulle precedenti sedi di stampa nella nota 6 a p. 39); cfr. anche M. Mori, *Socialista pessimista rivoluzionario*, in *Walter Binni 1913-1997*, a cura di L. Binni («Il Ponte», LXVII, n. 7-8, luglio-agosto 2011), pp. 192-197, a p. 192.

⁸ *La poetica del decadentismo* (1936), Firenze, Sansoni, 1968, pp. 46, 53, 77, 79.

⁹ Ivi, p. 46 (la precisazione è in nota, fra parentesi quadre).

¹⁰ *Carducci e altri saggi*, p. 4; e cfr. L. Felici, *I saggi carducciani*, in *Poetica e*

La sensibilità, l'inquietudine, le stesse contraddizioni di Carducci furono ben presto viste in una nuova luce da Binni, che nel commento a una serie di componimenti poetici accolti in *Scrittori d'Italia*, antologia scolastica del 1946 (i testi derivano da *Rime nuove* e *Odi barbare*, tranne due: dai *Giambi ed epodi* la sola terza parte di *Avanti! Avanti!*, quella di registro più intimamente evocativo-maremmano, e da *Rime e ritmi* i distici *Ad Annie*, del 1890), si apriva al riconoscimento dei valori poetici di raccoglimento, rintracciabili in quella fase di mezzo della poesia in cui risultavano quasi azzerati quelli che Binni avrebbe poi chiamato i «pericoli» della poesia di Carducci (compiacimenti eruditi, ragioni polemiche, il registro declamatorio e retorico)¹¹.

Carducci appariva ora definitivamente svincolato dalla appartenenza al romanticismo; e il riconoscimento del suo rilievo storico si estendeva allo studioso e al critico letterario, come risulta indirettamente dal fatto che, in apertura dell'editoriale del numero doppio (gennaio-giugno 1953) della nuova serie della «Rassegna della letteratura italiana», che sotto la direzione di Binni riprendeva le pubblicazioni dopo la morte nel 1948 di Achille Pellizzari, Carducci è il primo autore ricordato, come esponente illustre della scuola di critica e di studi storico-eruditi di fine Ottocento, alla quale idealmente la rivista si richiamava¹². È un segno della nuova attenzione che, unita ai commenti scolastici del 1946, prelude agli studi del cinquantenario, quando Binni, ampliati gli orizzonti, non si sottrasse alle «orge carducciane», come le definì scrivendo a Capitini:

Sono stanco (è nuova!) e carico di lavoro. C'è poi quel benedetto Carducci con i suoi 50 volumi (fra Opere e Lettere) con la difficoltà di parlare di un poeta così letterario e spesso facilone e volgare (e a me non molto congeniale malgrado certa fonda vena «funerea» che in lui scopro sempre più cospicua e importante), e sul quale si è parlato tanto¹³.

metodo storico-critico nell'opera di Walter Binni, a cura di M. Costanzo, E. Ghidetti, G. Savarese, C. Varese, Roma, Bonacci, 1985, pp. 505-512, a p. 506.

¹¹ *Carducci e altri saggi*, pp. 4 e 5; sulle scelte operate negli *Scrittori d'Italia* ha richiamato l'attenzione Felici, *I saggi carducciani*, p. 507.

¹² *Premessa*, in «La Rassegna della letteratura italiana», s. VII, a. 57°, n. 1-2, gennaio-giugno 1953, pp. 1-4, a p. 1.

¹³ A. Capitini-W. Binni, *Lettere 1931-1968*, a cura di L. Binni e L. Giuliani, introduzione di M. Martini, Roma, Carocci, 2007, p. 88 (lettera s.d., ma

Nello scambio epistolare con Capitini torna con insistenza il tema della vicinanza a Carducci motivata da una comune inclinazione funebre, che Binni richiama, sulla scorta della definizione di Carducci come poeta funebre da poco avanzata da Luigi Russo, anche nell'esordio del principale dei contributi del 1957¹⁴, e che intreccia con le lamentazioni sul grande impegno che lo studio di Carducci richiede e sul poco tempo a disposizione («Sono istupidito dalla lettura e rilettura del Carducci»; «Io sono alle prese col Carducci ed ho una gran paura di non cavarne bene fuori i piedi»)¹⁵. Capitini gli aveva comunque fatto presente, a rintuzzarne scherzosamente le insofferenze, che lo stile di Carducci era in ogni caso più sopportabile di quello «pontificio-gesuitico» di Pio XII, dei cui discorsi si era appena occupato per un libro allora in corso di stampa¹⁶. Riferendosi al tema funebre e alle poche persone, anche scomparse, che stavano sempre al centro dei suoi pensieri, Binni sapeva bene di trovare in Capitini un uditore molto sensibile: «Il mio cuore è coi morti» diceva Carducci ed è uno dei leitmotiv suoi che più mi avvicinano a lui¹⁷. L'idea è una delle cellule costitutive del saggio su *Tre liriche del Carducci*:

Di questa tensione alla morte, e al rifugio tra i morti si era fatto espressione concitata e sintetica il grido «il mio cuore è coi morti» che, nel '74, aveva dominato il ritornello doloroso di *Brindisi funebre* («beviam, beviamo a i morti – con essi sta il mio cuore»), e aveva risuonato in tante lettere di anni successivi con la sicurezza di un *leitmotiv* profondamente consolidato in una precisa sentenza personale e poetica¹⁸.

Ancora, sul finire dell'anno carducciano 1957, si colloca un altro importante rilievo nella stessa direzione («Sono di nuovo

di fine marzo 1957).

¹⁴ *Carducci e altri saggi*, p. 8; e cfr. L. Russo, *Carducci senza retorica* (1957), Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 253.

¹⁵ *Lettere 1931-1968*, pp. 89 e 91 (lettere s.d., ma di aprile e maggio 1957).

¹⁶ *Ivi*, p. 89; e A. Capitini, *Discuto la religione di Pio XII*, Firenze, Parenti, 1957.

¹⁷ *Lettere 1931-1968*, p. 91 (lettera s.d., maggio 1957).

¹⁸ *Carducci e altri saggi*, p. 48, dove è anche, in nota, una serie di rinvii a luoghi corrispondenti dell'epistolario carducciano; la citazione è dal *Brindisi funebre* (vv. 19-20), che in prima stesura risale al settembre 1874, ma fu poi a lungo rielaborato (*Tutte le poesie*, p. 369).

alle prese col Carducci [...] e mi aggiro soprattutto nel suo “cimitero” di fine Ottocento, interessante e a volte intenso, ma alla fine doloroso e privo della purezza dei cimiteri foscoliani-leopardiani»), integrato da un codicillo che fissava in maniera inequivocabile le coordinate di quella rilettura:

Io mi aggiro ancora nel labirinto carducciano, da cui stranamente non so districarmi: la conferenza (che ripetei a Firenze con consenso di Garin ed altri, ma con lo strano rilievo di essere troppo crociano!) ora viene stampata per gli «Annali», ma ho voluto ricavarne e svilupparne alcune note per la «Rassegna» su due o tre poesie che mi paiono sintomatiche per un Carducci meno noto e ancora mi sentirei attratto dal lavoro su questo poeta che, fra tante trombonaggini, ha però motivi a cui sono molto sensibile [...]¹⁹.

Sgombrato dunque il campo da errori ricorrenti, come la riduzione di Carducci a valori puramente storico-culturali (una posizione imputata soprattutto a Sapegno), o la tendenza a adagiarsi nella soluzione che vorrebbe Carducci campione di eclettismo e quindi non riducibile a unità di motivi ispiratori, Binni individua proprio nel contrasto tra vita e morte il nucleo vero della sua poesia:

Tale tema centrale è appunto l'essenziale sentimento carducciano dell'esistenza nel radicale incontro e contrasto di un sentimento della vita nella sua pienezza e di un ugualmente energico sentimento della morte come totale e fisica privazione di vita, con relative componenti di orrore e di fascino, entro le varie situazioni dell'esperienza e dell'ispirazione²⁰.

Carducci raggiunge gli esiti migliori quando mette in scena questa tensione fra luce e ombra, suono e silenzio, vita e morte, da *Pianto antico* a *Rimembranze di scuola* alla *Ballata dolorosa*; componimenti di cronologia distanziata, ma tutti compresi nelle *Rime nuove*. Alla luce di questo diagramma Binni definisce una precisa linea di storicizzazione di Carducci poeta, dalle espansioni dell'apprendistato, animato dal culto degli studi severi di

¹⁹ Lettere del 6 (o 7) e del 23 novembre 1957 (*Lettere 1931-1968*, pp. 96-97).

²⁰ *Carducci e altri saggi*, p. 6.

matrice giordaniana, poi piegato verso una cantabile e spesso frettolosa rimeria patriottica (comunque utile ad arricchirne la strumentazione retorica), infine irrobustito dalla vena elegiaca che si instaura per le sollecitazioni di una accidentata biografia giovanile (la morte del fratello Dante, le dispute letterarie e politiche, le scontentezze del trasferimento a Bologna). La crisi dei primi anni Sessanta è indagata da Binni con ampio ricorso all'epistolario e alla produzione poetica minore; anche gli slanci gioiosi, polemici, rabbiosi dell'inno *A Satana*, di *Dopo Aspromonte* e della poesia giambica, praticata con esiti alterni fino al 1870-72, non nascondono la circolazione di accenti idillici e nostalgici, che in maniera sempre meno occasionale si traducono nella poesia dei quadri storici, dei paesaggi maremmani e degli affreschi storico-legendari. La preferenza di Binni va a testi di lunga elaborazione, come le quartine di *Faida di comune*, il «cantare ghibellino» secondo la titolazione alternativa, composto da Carducci nel 1875 ma ripreso nel 1887; versi che seguono i momenti più rimarchevoli della grande poesia di registro sepolcrale (*Notte d'inverno*, *Funere mersit acerbo*, *Brindisi funebre*, *Nevicata*), in quella oscillazione di toni che ha il corrispettivo privato nel carteggio con Lina, già equiparato da Binni, per intensità di accenti, a quello tra Foscolo e Antonietta Fagnani Arese o agli sfoghi di Leopardi con Giordani e Ranieri²¹.

Fra *Rime nuove* e *Odi barbare*, quello che Binni chiama il «pericoloso ingorgo di tendenze contrastanti» è superato «con un nuovo forte senso della serietà stilistica, del lavoro dell'artista», con una ricchezza di toni affinati anche grazie alla frequentazione dei poeti tedeschi, da Heine a Hölderlin; più approssimativa è invece, secondo Binni, l'assimilazione di Baudelaire in *Vendette della luna*, ode saffica del 1873, e nel finale di *Disperata*, uno dei «rispetti» del terzo libro di *Rime nuove*, del 1883 (per il «principio» di *Vendette della luna* era stato lo stesso Carducci ad ammettere la derivazione da Baudelaire)²². Le *Odi barbare*,

²¹ *Le lettere dell'Alfieri* (1951), in *Studi alferiani*, a cura di M. Dondero, Modena, Mucchi, 1995, 2 voll., nel vol. I, pp. 25-46, a p. 26.

²² *Carducci e altri saggi*, p. 25 e 57; e Carducci, *Tutte le poesie*, pp. 367 e 390-91. Per una nota di Carducci sulla imitazione del baudelaيرiano *Les bienfaits de la lune* (ma «solo il principio: il resto va a conto mio») cfr. *Poesie MDCCCL-MCM*, Bologna, Zanichelli, 1901 p. 685.

che pure anche cronologicamente si intrecciano con non pochi componimenti della precedente raccolta, denunciano secondo Binni i tratti dominanti della volontà di sperimentazione tecnica e, su altro versante, i prodromi della piega nazionalistica del suo pensiero; che tuttavia, contrariamente a quanto da altri sostenuto (Domenico Petrini, Natalino Sapegno), non coincide che per pochi tratti con una presunta e generalizzata involuzione poetica. Nella raccolta si insinuano infatti elementi parnassiani e decadenti, intonazioni più profonde nel segno della malinconia, della risonanza pensosa e dolente, del registro grave e meditativo; Binni isola per qualità letteraria e intensità di ispirazione una sezione di testi (*Ruit hora, Alla stazione in una mattina d'autunno, Mors, Nella piazza di San Petronio, Dinanzi alle terme di Caracalla, Miramar, Per la morte di Napoleone Eugenio, Pe 'l Chiarone da Civitavecchia, Fuori alla Certosa di Bologna, Su Monte Mario*) che annovera anche *Ave*, l'asclepiadea in morte del figlio quindicenne di Carolina Cristofori Piva, e *Nevicata*, del 1880-81, i due componimenti che, a prescindere dalle versioni da Klopstock e da von Platen, chiudono il secondo libro delle *Odi barbare*. Anche in questo caso Binni si ferma sui nuclei di poesia riconducibile al dissidio vita-morte, e su testi per così dire minori come *Canto di marzo* e *Vere novo*, oltre che sul quadro storico de *Il comune rustico*, sulla nostalgia del passato di *Presso l'urna di Percy Bysshe Shelley*, sulla malinconia della *Ballata dolorosa*, persino (e il dettaglio può forse sorprendere) sulla «sapienza ed efficacia illustrativa-narrativa» del ciclo di sonetti di *Ça ira*²³. Tali elementi transitano nell'ultima raccolta, *Rime e ritmi*, dove tuttavia affiorano le velleitarie aspirazioni a una poesia solenne e grandiosa, retorica e celebrativa, non immemore della lezione del Monti visionario. Si verifica qui, secondo Binni, una sorta di divaricazione, poiché quella produzione senile, nelle occorrenze meno scontate, poco ha da spartire con il percorso politico e civile dell'ultimo Carducci; troppo discordante è il mondo della sua poesia vera, che si concluderà nell'idillio d'amore con Annie Vivanti e nel realismo magico dell'*Elegia del Monte Spluga*, dalle prese di posizione dell'interprete ufficiale dell'ideologia dominante nell'Italia umbertina, al quale comunque Binni riconosce

²³ *Carducci e altri saggi*, p. 37.

la stessa sincerità di intenti delle origini, che è possibile ravvisare qualora si tengano presenti gli ideali unitari da Carducci sempre perseguiti con laica coerenza, innestando sull'antica pregiudiziale anti-vaticanesca i nuovi sussulti contro le derive e i pericoli geneticamente insiti nel socialismo anti-nazionale e nel settarismo repubblicano.

Questi parametri di interpretazione vengono poi applicati da Binni a tre testi esemplari, ai quali reca giovamento, a suo parere, una concentrazione priva di dispersioni polemiche e di deviazioni sentimentali. I cinque distici di *Nevicata* (1881), il sonetto *Visione* (1883), i quattordici endecasillabi della *Ballata dolorosa* (1886) costituiscono momenti di trasposizione autobiografica in chiave lirica, tra fantasia e memoria, in cui Carducci ha raggiunto la massima pienezza espressiva e la totale padronanza dei mezzi tecnici²⁴. Notevole, nella lettura di Binni, il ricorso alla fitta tramatura epistolare di quegli anni, al valore delle opzioni letterarie e metriche (come, per gli «endecasillabi catulliani» di *Visione*, il sonetto XLI delle *Rime di Ripano Eupilino* [«O Sonno placido, che con liev'orme»], che lo stesso Carducci avrebbe indicato come esempio di poesia melodiosa)²⁵, e, soprattutto per l'elegiaca *Nevicata*, alla stratificazione testuale, dai primi e provvisori frammenti alle bozze di stampa fino, per certi estremi ritocchi, all'edizione ultima nelle *Poesie* del 1901; una critica delle varianti che, riferita a Carducci, era un po' una novità per quegli anni²⁶.

A chiudere il trittico saggistico del 1957 sta la recensione del *Carducci politico* di Mario Vinciguerra, sintetico disegno storico che Binni mette in relazione con la monografia di Paolo Alatri su *Carducci giacobino* (1953), col *Carducci senza retorica* di Luigi Russo, allora appena pubblicato, e con la sintesi storiografica sulla politica estera italiana dal 1870 al 1896 di Federico Chabod (1951); tutti variamente inclini a non estremizzare la

²⁴Sulla analisi binniana delle tre liriche cfr. M. Sterpos, *L'artista e il vate. L'esperienza poetica di Giosue Carducci*, Cosenza, Falco, 2011, pp. 219-221, 230-231, 381-384.

²⁵Nel saggio su *Il Parini principiante*, del 1885 (*Opere*, Bologna, Zanichelli, 1889-1909, 20 voll., nel vol. XIII, pp. 1-51, a p. 31).

²⁶Di «approfondito esame della compagine stilistica» di *Nevicata* da parte di Binni parla M. Saccenti (*Carducci, Opere scelte*, vol. I, p. 934; a p. 533 un cenno alla «precisa e nutrita» lettura binniana di *Visione*).

cosiddetta svolta monarchica di Carducci, ed anzi, muovendo da una esigenza di storicizzazione delle circostanze e delle ragioni, a cogliervi elementi di continuità e di coerenza, nel solco di quell'ideale unitario che soltanto la monarchia, secondo Carducci, poteva garantire. Vinciguerra integrava il quadro ricordando l'importanza della militanza massonica di Carducci, che occorreva ben valutare per i livelli di complessità e di discontinuità; un tema sul quale poi si è molto insistito, anche per interpretare certi risultati poetici, come la «vaga religiosità» de *La chiesa di Polenta*, o per meglio documentare l'adeguamento alla politica di Crispi col sostegno di Adriano Lemmi, Gran maestro del Grande Oriente d'Italia dal 1885 al 1895; che per Carducci si tradusse in un nazionalismo autoritario e intransigente, poi variamente giudicato e spesso esasperato da quanti, fra le generazioni successive, vollero farne un punto di riferimento etico-politico.

Anche in assenza di un contributo specifico, non meno importante è l'attenzione che, al di là delle celebrazioni del 1957, Binni ha riservato a Carducci critico e storico della letteratura, in particolare per gli studi su quell'età moderna che costituiva territorio comune di indagine. Diffuso il consenso su singoli giudizi, dalla poesia del Giusti al Parini; ma non senza utili precisazioni, come quelle sulla raffigurazione mitologica dell'ultima stanza dell'ode pariniana *L'educazione*, che Carducci giudicava vera «gemma greca», e che invece, secondo Binni, «si iscrive ancora piuttosto in un tipo di figuratività “ercolanense” più che veramente neoclassica»²⁷ Positiva, in ogni caso, la valutazione dello

²⁷ *Il Settecento letterario*, in *Storia della letteratura italiana*, direttori E. Cecchi e N. Sapegno, vol. VI, *Il Settecento*, Milano, Garzanti, 1968, pp. 309-1024, a p. 875 (e *Settecento maggiore. Analisi della poetica e della poesia di Goldoni, Parini e Alfieri*, Milano, Garzanti, 1978, p. 274). Sulla «gemma greca» si veda l'ultima parte de *La storia del «Giorno»*, del 1892 (*Opere*, vol. XIV, p. 263; giudizio ribadito nello studio *Le prime grandi odi di G. Parini*, edito la prima volta nel 1907, ivi, pp. 323-355, dove si legge che la raffigurazione di Teti «pare spiccarsi da una incisa onice antica», p. 345). Per le questioni legate alla genesi e alla preparazione del *Settecento letterario* cfr. L. Binni, *La poetica di un «pessimista rivoluzionario»*, in W. Binni, *La disperata tensione. Scritti politici (1934-1997)*, a cura di L. Binni, Firenze, Il Ponte, 2011, pp. 49-53, e L. Felici, *Il «Cecchi-Sapegno»: storia di una celebre «Storia della letteratura italiana»*, in «Osservatorio bibliografico della letteratura italiana otto-novecentesca», I, 2-3, ottobre 2011, pp. 6-19, a pp. 6-7.

studioso acuto del Parini lirico e satirico,²⁸ del «vigile antologista di componimenti settecenteschi», dei lavori carducciani sull'Arcadia, contrassegnati da grande finezza (l'individuazione delle fonti e dei pregi stilistici, la censura della poesia d'occasione), pur se Binni manifesta perplessità su una questione di fondo, ovvero la tendenza di Carducci a rivendicare l'italianità, o meglio la romanità in funzione pre-risorgimentale, di Metastasio poeta di corte a Vienna; Binni ricorda come, nel saggio del 1882 su *Pietro Metastasio*, Carducci pretendesse che il monologo del protagonista nel primo atto dell'*Attilio Regolo* venisse recitato ogni anno in Campidoglio per il natale dell'Urbe²⁹.

Allo stesso modo, ripercorrendo le pagine di Carducci su Foscolo (segnatamente il saggio *Adolescenza e gioventù poetica di Ugo Foscolo*, del 1882, nato come recensione, poi neppure completata, alle *Poesie* edite nel 1881 da Giuseppe Chiarini), Binni apprezza il rigore dei giudizi sull'elaborazione stilistica sul verso, ma ne lamenta la delimitazione al solo noviziato artistico, così che Carducci foscolista intuisce più che interpretare, e si ferma alle soglie del binomio classico-moderno anziché fornire un «giudizio centrale della lirica foscoliana», quindi senza fare realmente progredire lo stato dell'esegesi e privando di un apporto prevedibilmente decisivo la Scuola storica, che in quegli anni molto si andava adoperando, anche per merito degli stessi allievi di Carducci, a fornire edizioni criticamente curate dei moderni, scardinando la consuetudine di una filologia applicata pressoché esclusivamente ai testi dei primi secoli³⁰.

²⁸ Alcune pagine carducciane sullo sciolto pariniano, da *La storia del «Giorno»* (*Opere*, vol. XIV, pp. 283-290), sono accolte in Binni-Scrivano, *Antologia della critica letteraria*, pp. 642-645.

²⁹ *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, p. 86, 276, 408; Carducci, *Opere*, vol. XIX, pp. 63-93, a p. 83. Sul culto di Carducci per il Metastasio romano cfr. M. Biagini, *Giosue Carducci. Biografia critica*, Milano, Mursia, 1976, pp. 840-41, dove si accenna a Binni, «un critico moderno, più provveduto del giovane Carducci e sorretto da larghi e recenti studi sul Metastasio».

³⁰ *Ugo Foscolo. Storia e poesia*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 247-250; altre considerazioni, dello stesso segno, erano svolte nel capitolo su *Ugo Foscolo* de *I classici italiani nella storia della critica*. Opera diretta da W. Binni, vol. II, *Da Galileo a D'Annunzio*, Firenze, La Nuova Italia, 1955, pp. 327-392, a pp. 359-362 (l'«interesse critico-tecnico» di Carducci per gli elementi della lirica,

Questo rimanere a mezzo del discorso, senza concludere un percorso unitario di analisi, pur nella qualità quasi sempre illuminante dei giudizi, caratterizza secondo Binni anche il lungo amore di Carducci per Vincenzo Monti, esercitato nel segno di un marcato anti-romanticismo, di un filo-classicismo paganeggiante, di quella componente laico-massonica fino ad allora non bene individuata. Nella monografia che Binni dedica a Monti nel 1981 Carducci è ovviamente fra gli autori più citati: se ne ricordano il ruolo di editore di scritti montiani e di primo studioso del classicismo emiliano-romagnolo in cui Monti si era formato, le pertinenti osservazioni d'ordine stilistico sulla poesia, l'entusiastica e nello stesso tempo polemica valutazione carducciana del Monti giacobino e repubblicano, gli influssi che la maniera eloquente del Monti esercitò su Carducci poeta, per esempio nel gusto epico-storico delle rassegne di luoghi e città, come nell'ode *Piemonte* («non certo il migliore Carducci», annota Binni). Ancora, si insiste sulla tendenza di Carducci a scusare i compromessi di Monti con la politica e con il potere, in nome del principio della bella letteratura, e sugli apprezzamenti fin troppo generosi per ciò che di più discutibile rimane nella produzione del Monti, fra le intemperanze della rimeria polemica del periodo romano e la versione della *Pucelle* di Voltaire, che Carducci, pur conoscendola solo in parte, aveva giustificato sulla base della regola secondo cui «l'arte è morale di per sé, e nobilita tutto che ella irraggi»³¹. Dopo le molte edizioni di testi, anche rari, e dopo i tanti commenti, prefazioni, articoli e recensioni era tuttavia mancato, nel lungo lavoro di Carducci sul Monti, un contributo d'insieme che ne ricostruisse compiutamente lo

la sua efficace «ricostruzione della formazione poetica foscoliana», la lettura puntuale delle odi e dei sonetti, la valutazione di Foscolo come primo autore moderno della nostra letteratura; ma Binni trova anche discutibili, nelle pagine di Carducci, «certo entusiasmo eccessivo di fronte ai sonetti amorosi del primo periodo» e la rapidità di gran parte delle affermazioni, peraltro motivate dalla particolare fisionomia del saggio del 1882). Il saggio di Carducci sull'apprendistato foscoliano è in *Opere*, vol. XIX, pp. 247-280.

³¹ *Prefazione a Versioni poetiche di Vincenzo Monti [Persio, Voltaire, Omero, Pyrker, Lemerrier, ec.] con giunta di cose rare o inedite*, a cura di G. Carducci, Firenze, Barbera, 1869, pp. V-XVI, a p. XIV; sulla moralità dell'arte le *Note* nel vol. XVIII delle *Opere. Edizione Nazionale*, Bologna, Zanichelli, 1937, p. 429.

svolgersi dell'opera, tra la stagione d'Arcadia, il quindicennio napoleonico e la Restaurazione asburgica³².

Quanto ai giudizi sull'ultimo Leopardi, Binni non lo cita esplicitamente, ma si riferisce al volume (*Degli spiriti e delle forme nella poesia di Giacomo Leopardi. Considerazioni*) che Carducci aveva pubblicato in occasione del centenario della nascita del poeta, nel 1898; in cui, ripetendo un modo di scansione già adoperato a proposito della poesia del Monti, veniva isolato un sesto momento della produzione lirica, quella «passionata» del 1831-33 (*Il pensiero dominante, Amore e morte, Consalvo, A se stesso*), e dove, con allusione alla «social catena» de *La ginestra*, era risuonata una affermazione inquietante («Diciamocelo in un orecchio, si accostava al socialismo»). Binni vede nella posizione di Carducci un che di affrettato e sbiadito; non equiparabile all'esemplare saggio sulle canzoni patriottiche giovanili, quel volume è semmai assimilabile al «crudo contenutismo» di tanta parte della critica positivista, portata ad approvare anche solo per una generica consonanza ideologica il materialismo filosofico del canto sullo «sterminator Vesevo»³³.

Il ventaglio di proposte, letture, puntualizzazioni conferma come la storicizzazione che Binni aveva compiuto dell'esperienza intellettuale di Carducci, in prosa e in verso, andasse ben oltre l'occasione celebrativa del 1957, senza nulla tralasciare di quanto i cinquanta volumi allora disponibili dell'*Edizione Nazionale* potevano offrire. L'intendimento trapelava anche nelle pagine di sintesi, come quella del capitolo dedicato alla Toscana nella *Storia letteraria delle regioni d'Italia*, in cui l'evoluzione di Carducci è inquadrata per rapidi scorci tra il «feroce e ingenuo classicismo» degli Amici Pedanti in area granducale, la ricchezza di stimoli anche politici della stagione bolognese, le suggestioni della Maremma, della Versilia e naturalmente di Roma³⁴. Ma lo

³² *Monti poeta del consenso*, Firenze, Sansoni, 1981, pp. 20-23, 134, 150. Una parte della *Prefazione* carducciana alle *Versioni poetiche* del Monti (*Opere*, vol. V, pp. 460-464) è riproposta in Binni-Scrivano, *Antologia della critica letteraria*, pp. 736-738.

³³ *La nuova poetica leopardiana* (1947), in W. Binni, *Leopardi. Scritti 1934-1963*, Firenze, Il Ponte Editore, 2014, p. 119; e cfr. Carducci, *Opere*, vol. XVI, pp. 346 e 354.

³⁴ *Toscana*, in W. Binni-N. Sapegno, *Storia letteraria delle regioni d'Italia*,

snodo del 1957 aveva consentito di mettere a fuoco un profilo complessivo, frutto di una auscultazione ricca di sfumature, della poesia e della poetica, col corollario di analisi testuali e di un affondo sul Carducci politico, allineando indicazioni che la critica successiva avrebbe discusso o fatte proprie.

La formula compendiaria dell'«essenziale sentimento carducciano dell'esistenza», punto di forza dell'interpretazione binniana, è stata variamente ripresa e ampliata³⁵, tanto da costituire, al pari di quella non meno fortunata di Carducci «poeta sperimentale» proposta nel 1968 da Mario Fubini, un punto ineludibile della critica carducciana del Novecento³⁶. Da ultimo, pur prendendo le distanze dalla diffidenza del suo maestro (uno dei suoi maestri) per il Carducci giambico, o dal suo impiego della categoria ambigua di classicismo e romanticismo, Umberto Carpi ha rivendicato il valore dell'interpretazione del poeta «pensoso de la morte» offerta da Binni, della «magistrale» lettura di *Nevicata*, di quell'insieme di pagine «per molti versi assai notevoli, ancora tra il meglio che si possa leggere su Carducci»³⁷.

Firenze, Sansoni, 1968, pp. 329-386, a p. 374.

³⁵Fra gli altri, da Fubini e Ceserani in Carducci, *Poesie e prose scelte*, p. 435; M. Turchi, *Metodo e intuizione nelle prospettive critiche di Binni*, in *Poetica e metodo storico-critico nell'opera di Walter Binni*, pp. 65-84, a p. 74 (ed anche nel capitolo bipartito — la seconda parte è di C. Varese — della *Letteratura italiana. I critici*, Milano, Marzorati, vol. V, 1969, pp. 3819-3833, a p. 3829); L. Baldacci, *Carducci*, in *Secondo Ottocento*, Bologna, Zanichelli, 1969, pp. 55-73, a pp. 63-64 (è il vol. XVIII dei «Classici italiani» diretti da Binni; la scelta antologica che lo correda, pp. 701-783, privilegia *Rime nuove* e *Odi barbare*, 37 componimenti su 48, e comprende le tre liriche analizzate da Binni nel 1957, pp. 723, 727, 777); Id., *Giosue Carducci, la sua opera, il suo tempo*, in Carducci, *Poesie scelte*, pp. XIII-XXXIII, a p. XXV (anche in questa più ampia antologia figurano le tre liriche vagliate da Binni, pp. 113, 118, 225); M. Saccenti, *Introduzione a Carducci, Opere scelte*, vol. I, pp. 21-22.

³⁶*Premessa a una rilettura del Carducci*, in Carducci, *Poesie e prose scelte*, pp. V-XXVIII, a p. VIII.

³⁷*Carducci. Politica e poesia*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2010, p. 12 (e si vedano anche le pp. 18, 267, 296, 305).

ENRICO GHIDETTI

L'«INVENZIONE» DEL DECADENTISMO.
DALLO STORICISMO
ALLA STORIA DELLE POETICHE

I. Lo storicismo europeo nato e sviluppato in Germania non è stato soltanto, com'è noto, una metodica di ricerca, quanto una vera e propria filosofia della storia e una visione del mondo che concepiva il reale come storia, come continuo procedimento e criterio di autoformazione che tende all'identificazione di fatto e valore. L'apostolo dello storicismo 'fideistico', Friedrich Meinecke, proclamava nelle *Origini dello storicismo* (1936) che tale orientamento filosofico costituiva «il grado più alto finora raggiunto nell'intendimento delle cose umane» e il secondo epocale rinnovamento dello spirito tedesco, finalmente emancipato da illuminismo e giusnaturalismo dopo la Riforma. L'*entre-deux-guerres* è stato il periodo di ascesa dello storicismo fino al secondo dopoguerra, quando non si parlò più, sotto il peso degli eventi, di storicismo come itinerario di ricerca filosofica, ma semmai della sua eredità al fine di riallacciare il rapporto tra filosofia e discipline storico-sociali.

In Italia la versione crociana dello storicismo fu accolta con successo come reazione ai postremi fuochi del positivismo, ma, prima di trovare una compiuta formulazione in *Teoria e storia della storiografia* (1917), toccò l'apogeo della fortuna soprattutto negli studi di storici e critici sulla letteratura. La vicenda del versante più propriamente letterario dello storicismo si intreccia quindi imperquisibilmente, nell'Italia della prima metà del seco-

lo scorso, con lo svolgimento e la diffusione dell'estetica idealistica e delle sue applicazioni e verifiche critiche, destinate a trovare nella letteratura il campo piú fertile di applicazione piuttosto che con la ricezione del crocianesimo come sistema filosofico e progetto culturale.

La riflessione estetica, da cui il crocianesimo aveva preso le mosse alla fine dell'Ottocento, costituisce dunque un capitolo *sui generis* dello storicismo europeo, ed eserciterà la propria influenza prevalentemente entro i confini della cultura nazionale e sia pure in condizioni storico-ambientali ostili, ma con una efficacia pedagogica e una capacità di aggregazione del ceto intellettuale accademico e non, da essere riguardato, non senza fondate ragioni, come un orientamento culturale e morale della resistenza al fascismo. Tanto profonda fu l'azione del crocianesimo che nel 1954 Lukács, nelle prime pagine di un suo libro celebre e molto discusso, osserverà come l'«irrazionalismo liberal-reazionario» di Croce costituisca, ancora negli anni Cinquanta, «una delle principali ideologie in Italia»¹.

Trent'anni fa, in pagine tuttora insuperate sulla genesi e prospettiva della critica storicistica, Umberto Carpi² ha tracciato un rigoroso profilo dello storicismo tedesco, a partire dal Dilthey della *Critica della ragion storica* e delle relative ricadute sulla cultura italiana, fino all'approdo allo «storicismo assoluto» prossimo all'indirizzo tedesco di Windelband e Rickert. Al contributo di Carpi conviene quindi rinviare per comprendere quanto sia stato accidentato – nel corso di una lunga esperienza di pensatore e critico letterario coniugata con una produzione sterminata, ma tutta di ambito umanistico –, il percorso di Croce metodologo e radicale innovatore dello statuto della critica letteraria che fu appunto suo campo d'azione prediletto e insieme banco di prova della sua estetica. Tale periodizzazione vale infatti a 'storicizzare' la carriera intellettuale di Croce, mettendo i suoi tanti contributi di carattere storico-letterario allo specchio del tempo che fu il suo. Anche se merita ricordare che il teorico, nell'esercizio della

¹ G. Lukács, *La distruzione della ragione*, trad. it., Torino, Einaudi, 1959, p. 20.

² U. Carpi, *La critica storicistica*, in AA. VV., *Sette modi di far critica*, a cura di O. Cecchi ed E. Ghidetti, Roma, Editori Riuniti, 1983, 1993², pp. 13-61.

critica, non fu sempre coerente con quel canone estetico di cui fu vigile e animoso custode. Ed è proprio in virtù di questi scarti e pratiche eterodosse che il critico e lo storico della letteratura, per l'eterogenesi dei fini, è sopravvissuto al filosofo fino ad esercitare, per mezzo secolo, una indiscutibile egemonia sulla cultura nazionale. Egemonia che fatalmente scade in regressione e isolamento rispetto al vento impetuoso che spira dall'Europa (come metterà in chiaro Lukács) a due anni di distanza dalla scomparsa del filosofo e *maître à penser*:

Con l'affermazione dell'ultimo Croce secondo la quale la storia è sempre storia contemporanea, e dissolve un problema dialettico reale, costituito dal fatto che la conoscenza del presente [...] offre la chiave per la conoscenza dei meno evoluti gradi del passato, in un soggettivismo irrazionalistico. La storia diventa arte [si ricordi – aggiungiamo noi – la memoria del 1893 che segna l'esordio del Croce estetologo: *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, paradossale fin che si vuole, giustificata dal carattere 'individuale' del loro oggetto], e naturalmente arte nel senso di Croce, in cui una perfezione concepita in senso puramente formalistico si unisce all'intuizione, unico preteso organo della produttività e della ricettività adeguata. La ragione è esclusa da tutti i campi dell'attività sociale dell'uomo, ad eccezione di un campo – subordinato nel sistema – della prassi economica, e di un campo, del pari subordinato nell'ambito del sistema [...] riservato alla logica e alle scienze della natura³.

Schematica conclusione provvisoria per la provincia Italia: Storicismo = idealismo = crocianesimo.

II. Approdato alla Normale di Pisa nel novembre del '31 – «l'anno decisivo per la *sua* vita –, Binni vi ritrova innanzi tutto Aldo Capitini – nelle funzioni di segretario-economista della scuola, ma aldilà delle mansioni burocratiche, autentico *maître à penser*, antifascista irriducibile, ben presto nel ruolo di guida morale, culturale e politica del gruppo di giovani che si raccolgono intorno a lui o a lui, da più lontano, come Contini, fanno riferimento – e segue i corsi di Attilio Momigliano, impeccabile lettore di poesia, alla memoria del quale rimarrà poi sempre de-

³ Lukács, op. cit., pp. 19-20.

voto⁴. E cade in taglio ricordare l'importanza della maieutica di Momigliano nella formazione del giovane studioso, soprattutto nel portare in luce la sua «forza di lettore di poesia assai piú intensa di quanto gli venga in genere accreditata o sia a lui stesso piaciuto di ammettere, impegnato com'era a rivendicare l'eticità, piuttosto che la letterarietà del proprio fare critico»⁵.

Eticità: si tocca un aspetto fondamentale della personalità e della poetica critica di Binni, quella che ne ha connotato la fisionomia psicologica e intellettuale, quale si rivela sottotraccia nell'opera prima, *La poetica del Decadentismo*, per apparire quindi, in immediata evidenza, nelle scritture successive e si compendia, un quarto di secolo piú tardi, nella passione di verità e nel rigore ermeneutico di *Poetica, critica e storia letteraria*. Se «il critico non è un artista mancato, ma uno scrittore impegnato nello stesso strumento e problema espressivo dei suoi autori», l'eticità sarà la risposta a un impegno che affonda le sue radici in «una vena, autentica vena del critico come uomo, e uomo etico-politico, che gli permetta di intendere personalmente [...] i problemi sentimentali, culturali, etico-politici degli autori che studia e di riconoscerne la radice umana, la loro perenne attualità e storicità»⁶.

Dopo Momigliano, Russo. Tenendo conto che «nella storiografia letteraria lo storicismo d'impronta crociana non assunse mai vera e propria funzione di 'metodo' specifico, ma ritenne piuttosto valore di generale scelta etico-politica»⁷, Russo, crociano irrequieto fino al limite dell'eterodossia che non rinuncia al dialogo con Gentile, scrittore autentico e polemistà di memorabile efficacia, è il corifeo di uno storicismo 'di sinistra' che costituirà negli anni del dopoguerra, con la rivista «Belfagor», un punto di riferimento obbligato per lo schieramento democratico. Nell'Italia degli anni Trenta, l'Italia della guerra di Etiopia e

⁴ W. Binni, *Attilio Momigliano* [1960], in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1969³, pp. 210-243; *Attilio Momigliano* [1984] in *Poetica, critica e storia letteraria e altri scritti di metodologia*, Firenze, Le Lettere, 1993, pp. 162-174; E. Ghidetti, *Attilio Momigliano: «leggere» e «sentire» i contemporanei* [1984], in *Il tramonto dello storicismo*, Firenze, Le Lettere, 1993, pp. 47-74.

⁵ Carpi, *La critica storicistica* cit., p. 43.

⁶ W. Binni, *Poetica* cit., pp. 82-83.

⁷ Carpi, op. cit., p. 36.

di Spagna, i giovani raccolti nel maggior tempio nazionale del sapere non potevano restare indifferenti di fronte a una personalità come quella di Russo, sia dal punto di vista ideologico-politico che da quello più specificamente tecnico-letterario. Spregiudicatamente, pur nel rispetto del maestro, le ipoteche crociane vengono così rimesse in discussione e il giovane Binni, con il consenso del mentore Russo, eludendo l'esclusivismo monografico e le strettoie del giudizio di valore espresso in termini di purezza filosofica, può scrivere e pubblicare un saggio di storiografia letteraria, incentrato sul concetto di storia della poetica, relativo a quella grande «fabbrica del vuoto» del decadentismo alla quale Croce, fin dall'inizio del secolo, aveva recisamente negato dignità culturale, morale e spazio storiografico, chiudendo così o illudendosi di chiudere la porta a una modernità che non poteva o non voleva comprendere (il patetico appello alla sanità carducciana è la spia di più immediata evidenza di questo antimodernismo), ma che premeva ormai a quella porta, come le orde di Gog e Magog davanti alla bronzea porta d'Occidente.

III. Nell'ultimo volume della trilogia sulla *Critica letteraria contemporanea. Dal Serra agli ermetici*, apparso nel 1943, Luigi Russo rivendica a sé l'uso del termine «poetica» di cui sottolinea la «ricchezza storicistica», pur mettendo in guardia dall'uso e abuso che se ne fa ormai da parte della «giovane letteratura» («ogni raggruppamento di letterati che vanno allo stesso caffè»):

Sul terreno della poetica noi troviamo infiniti raccordi tra un poeta e l'altro che sia storicamente prossimo, ciò che ci libera dai pericoli di un monadismo claustrale, monastico, di delibatori di una poesia ritagliata dall'universo storico sol perché essa è un preteso universo per se stesso. L'universo 'particolare' per essere veramente 'universo' deve sempre essere avvertito come universo storico.

Evidente ormai il polemico rifiuto del monadismo crociano, in nome della «poetica» considerata l'elemento connotativo e unificante di un'epoca storico-culturale, la garanzia della storicità di ogni «universo» artistico e della sua possibilità di interagire con «altri scrittori coetanei per la poetica, per l'aura poetica, per la mitologia, per il gusto che egli crea o a cui reagisce e che costituisce la nota dominante del secolo letterario».

Al di là di ogni ragionevole dubbio, Russo in queste pagine si allontana dalla dottrina di Croce, mentre si avvicina alla proposta del giovane Binni, il nome del quale è fatto esplicitamente nelle righe che seguono, nelle quali Russo accampando, a suo modo, diritti sull'uso del termine, racconta la genesi della *Poetica del Decadentismo*: «Tale senso [di cui sopra] io volli dare alla parola fin quando nel 1928 annunziai una *Poetica del Decadentismo* che diedi a svolgere ad altri, e che fu svolta con intuizioni assai felici e promessa fervida d'ingegno, ma non tutte le volte con quel rigoroso distinguere che io vi avrei desiderato»⁸.

A che cosa voglia alludere, con l'insufficiente «rigoroso distinguere», non è dato comprendere⁹, ma è certo che l'anziano Russo nell'ultima pagina di una storia letteraria pubblicata alla fine dei suoi giorni, discorrendo della critica di quegli anni, indicherà Walter Binni come «il più giovane [...] e più complesso» degli storici rispetto ai pur lodati Fubini e Sapegno¹⁰. Ma la formula che egli offre di seguito non sembra lasciar dubbi sulla persuasa accettazione della proposta di Binni:

la poetica dunque non è solo un'estetica, e non si può mai far valere come un'estetica [...], ma non è nemmeno una semplice stilistica platonica che lo scrittore tenga presente per l'esercizio della sua arte, la sua *ars dictandi*, il globo delle sue idee estetiche, ma il mondo stesso e di teorie estetiche e di miti passionali, morali, politici, che costituiscono la *humus* su cui nasce in concreto la sua poesia e che si parte dalla sua poesia. Attraverso quella poetica i raccordi con la generale storia della letteratura sono infiniti...¹¹

⁸ L. Russo, *La critica letteraria contemporanea*, nuova edizione [a c. di C. F. Russo], Firenze, Sansoni, 1967, pp. 284-285.

⁹ Russo comunque si era mobilitato fino dall'ottobre 1935 per la pubblicazione della *Poetica del Decadentismo* e della «tesina» leopardiana *L'ultimo periodo della lirica leopardiana* (ora, a cura di C. Biagioli, con una premessa di E. Ghidetti, Perugia, Morlacchi, 2009): «Per la pubblicazione dei suoi lavori, facciamo così: io tento di farle stampare la tesi sul *Decadentismo* da Laterza [...]. Credo che le convenga impegnarsi subito con il pubblico: ciò che dà fede nel lavoro, e coraggio di continuare. La tesina potrebbe essere accolta invece negli *Annali*. Mandi pure degli articoli a me, per "Civiltà moderna" e per "La Nuova Italia"».

¹⁰ Id., *Compendio storico della letteratura italiana*, Firenze, D'Anna, 1961, p. 802.

¹¹ Id., *Critica cit.*, p. 285.

Una cosa è certa. Luigi Russo ha messo a frutto nei sette anni trascorsi dall'apparizione del libro di Binni, con tutte le risorse della sua 'poetica critica' la lezione dell'allievo. Ma *La poetica del Decadentismo* non avrebbe raccolto consensi soltanto per la novità e l'originalità dell'apertura metodologica, quanto anche per la tessitura del discorso storico e i giudizi sui protagonisti. Un esempio dalla seconda edizione «radicalmente rinnovata» dei *Problemi di metodo critico* di Luigi Russo. L'ultimo paragrafo del saggio iniziale, datato 1946, intitolato *La letteratura italiana e la nuova storiografia* (in realtà una sorta di *esquisse* di una storia letteraria da scrivere) dedicato a *La poetica dei tempi nuovi* risuona di echi della *Poetica del Decadentismo*, dopo che il paragrafo precedente si era concluso in questi termini: «Oggi il Carducci è decaduto nelle menti e nelle fantasie dei giovani; decadimento giustificabile, se si pensa al travaglio delle nuove generazioni letterarie tutto inteso a *creare una poetica nuova, che si stacchi nettamente dall'antica e si affiatì con le esperienze europee ed extra-europee*»[c. n.].

Trattando dei «tempi nuovi» ecco, a proposito di d'Annunzio e Pascoli, «i brividi della poesia decadente europea» e gli «estetismi di cui è stata carica l'Europa letteraria degli ultimi decenni dell'800 e nei primi di questo secolo» e poi ancora l'«anabasi dello spirito letterario italiano verso l'Europa» sempre di d'Annunzio. Di seguito più esplicite dichiarazioni: «Se dovessi farmi lo storico di quest'ultimo quarantennio, dovrei dire che c'è tutta in elaborazione una poetica nuova a incominciare dall'ultimo decennio dell'800», che si compendiano in una formula per il Decadentismo, anzi di un «romanticismo decadente, che sarà la gloria dolorosa di questa nostra nuova travagliatissima era». Primo attore Luigi Pirandello che si «è fatto martire e confessore, e talvolta poeta di quella pazzia trascendentale che è la logica operante nella filosofia dell'Irrazionale che divora le menti e gli animi dei contemporanei»¹².

IV. Nel postumo libro sul Romanticismo che raccoglie le conferenze radiofoniche tenute da Isahia Berlin a partire dalla metà

¹² L. Russo, *Problemi di metodo critico*, II ed. radicalmente rinnovata, Bari, Laterza, 1950, pp. 33, 34, 36.

degli anni Sessanta, pubblicato due anni dopo la morte dell'autore con il titolo *The Roots of Romanticism* (in italiano *Le radici del Romanticismo*)¹³, si legge nella paginetta introduttiva che il Romanticismo è stato «il primo momento in cui le arti abbiano dominato gli altri aspetti della vita, in cui ci sia stata una sorta di tirannia dell'arte sulla vita, *cosa che è in certo senso l'essenza del movimento romantico*»[c. n.]. Di seguito una non fortuita precisazione a proposito del fatto che

il Romanticismo non ha un interesse puramente storico. Moltissimi fenomeni odierni – il nazionalismo, l'esistenzialismo, l'ammirazione per i grandi uomini, l'ammirazione per le istituzioni impersonali, la democrazia, il totalitarismo – sono profondamente influenzati dall'avvento del Romanticismo, che li compenetra tutti. Per questo motivo si tratta di un tema non privo di qualche rilevanza anche per l'epoca attuale¹⁴.

Perché – e si arriva al cuore della questione –

il Romanticismo è stata la piú profonda e la piú duratura tra tutte le trasformazioni intervenute nella vita dell'Occidente, non inferiore per portata alle tre grandi rivoluzioni la cui incidenza nessuno discute, e con le quali in effetti il movimento di cui mi occupo è connesso a ogni livello: la rivoluzione industriale in Inghilterra, quella politica in Francia e quella sociale ed economica in Russia¹⁵.

Quindi Romanticismo come «massima trasformazione nel nostro tempo» fino al tramonto della modernità¹⁶: se questo è vero la rivoluzione romantica ha continuato e continua a far sentire i propri duraturi effetti praticamente fino ai giorni nostri, cosí da condizionarne la storia, il pensiero, l'ethos.

Quali i fondamenti essenziali del Romanticismo secondo il filosofo della politica?

la volontà, il fatto che non esiste una struttura delle cose, che ci è possibile plasmare le cose a nostro piacimento [...], e di conseguenza

¹³ I. Berlin, *Le radici del Romanticismo*, a cura di H. Hardy, traduzione di G. Ferrara degli Uberti, Milano, Adelphi, 2001.

¹⁴ Ivi, p. 14.

¹⁵ Ivi, pp. 16-17.

¹⁶ Ivi, p. 49.

l'opposizione a qualunque concezione che cerchi di rappresentare la realtà come dotata di una forma suscettibile di essere studiata, descritta, appresa, comunicata ad altri, e sotto ogni altro aspetto trattata in modo scientifico¹⁷.

Visione irrazionalistica e totalizzante di una modernità sul margine dell'apocalisse, tanto suggestiva, quanto pretestuosamente onnicomprensiva che offre una rappresentazione della diatesi e poi della malattia romantica e dei suoi sintomi molto prossima a quella del calderone nel quale le streghe di Macbeth (A. IV, sc. I) mescolano gran varietà di ingredienti venefici e ripugnanti. Diagnosi di due secoli di civiltà, peraltro dedotta da relativamente poche testimonianze di area tedesca, inglese (e più sporadicamente francese) con esclusione della dinamica delle avanguardie quando in realtà dovrebbe essere ormai accertato che non esiste un Romanticismo, ma diversi romanticismi connotati ognuno in base a tradizioni nazionali riscoperte a partire dalla fine del XVIII secolo, così che la civiltà romantica è graficamente rappresentabile come una rete che copre lo spazio europeo; donde interconnessioni e cortocircuiti che ne testimoniano la complessità. La diagnosi autorizza una prognosi infausta, a meno di non mettere in atto una terapia che attivi gli anticorpi, nel frattempo segretamente maturati: «il liberalismo, la tolleranza, la decenza e la consapevolezza delle imperfezioni della vita; in una certa misura, un accrescimento dell'autocomprensione razionale»¹⁸. Quanto dire che se il Romanticismo è stato una rivoluzione degli spiriti e delle forme durata due secoli, è ormai arrivato il momento di un ideologico termidoro.

Tra le più recenti interpretazioni del Romanticismo quella prospettata da Berlin può costituire una significativa testimonianza di come la lettura del Romanticismo non possa affidarsi soltanto a rapsodiche attualizzazioni di idee correnti e richieda ancora, più che suggestive approssimazioni, approfondimenti e verifiche storico-culturali più rigorose possibile. In fondo, a ben

¹⁷ Ivi, p. 195 e cfr. p. 44: «Il Romanticismo è il primitivo, la spontaneità, è la giovinezza, l'esuberanza vitale dell'uomo naturale, ma è anche il pallore, la febbre, la malattia, la decadenza, la *maladie du siècle*, la *belle Dame Sans Merci*, la Danza macabra, e anzi la morte stessa».

¹⁸ Ivi, p. 293.

pensarci, contributi allo svolgimento del tema che presentano analogie con quello di Berlin, ma di questo di gran lunga piú elaborati storiograficamente non sono certo mancate: dal libro, ormai ingiustamente dimenticato, *Dai romantici a Hitler*, scritto da Peter Viereck nel 1941 (pubblicato in Italia sette anni dopo) alla *Distruzione della ragione* di György Lukács, 1955 (in italiano nel 1959), alle *Origini culturali del Terzo Reich* di George L. Mosse, 1964 (trad. it. 1968)¹⁹.

Questo approccio teorico *retro* alla modernità figlia del Romanticismo è ricordato qui per esemplificare la distanza che lo separa dalla scansione storiografica Romanticismo-Decadentismo che costituisce la prima e piú evidente novità del saggio di Binni: ancora una volta le testimonianze letterarie costituiscono una fondamentale risorsa alla comprensione della storia. Romanticismo e Decadentismo non sono soltanto categorie storiografiche per uso didattico, ma epoche della complessa civiltà culturale della modernità.

V. *La poetica del Decadentismo italiano* è un libro che appare a un crocevia dove ricerca storico-letteraria e proposta metodologica sono frutto di quella tensione storico-morale che attraversa l'opera tutta di Binni. Non a caso Claudio Varese ne sottolineava il romantico fervore, che si nutriva, per ammissione dello stesso Binni, di «una forte influenza della zona vociana piú alta», da lui polemicamente contrapposta, in quegli stessi anni, alla «zona» di tanto piú depressa ove operavano i faccendieri «nipotini di padre Bresciani», Prezzolini e Papini²⁰. Come del resto confermava la *Conclusione* della *Poetica del Decadentismo*:

La «Voce» adempì a dei compiti eccezionali; ricercava una moralità concreta dopo gli atteggiamenti estetizzanti, e di fronte agli schiamazzi futuristi preparava una letteratura piú sobria e piú sofferta di cui davano indizi i suoi migliori scrittori: Jahier, Boine, Slataper: i nordici, che portavano nella nostra letteratura un romanticismo di razza, un certo

¹⁹ Le prime due presso Einaudi, presso Il Saggiatore la terza.

²⁰ C. Varese, *Walter Binni* in *Cultura letteraria contemporanea*, Pisa, Nistri-Lischi, 1951, pp. 387-396; W. Binni, *Michelangelo scrittore*, Torino, Einaudi, 1975², p. VIII; W. Binni, *Prezzolini e «La Voce»*, in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1969³, pp. 129-141.

che di protestante e di estremista, tutto nuovo da noi e utile a stroncare per sempre l'abitudine retorica patriottarda, rimasta in D'Annunzio e nei suoi imitatori.

Il piú autorevole riconoscimento della 'invenzione' di Binni venne dal maestro Attilio Momigliano, il quale, nella sua recensione sul «Corriere della sera», esordiva osservando che il libro in questione esaudiva finalmente il desiderio di una storia del «periodo piú complicato della nostra lirica in cui fossero sciolte tutte le incertezze e le contraddizioni, segnati tutti i trapassi, inquadrati i poeti apparentemente solitari». Impresa felicemente affrontata da Binni, grazie all'adozione di un criterio metodologico nuovo: la storia della poetica, anziché la storia della poesia:

studiando non la poesia, ma la poetica, esplicita o implicita, egli descrive come in questi lunghi decenni, dagli scapigliati ai crepuscolari, si venga maturando il nuovo ideale poetico, fa la storia della coscienza poetica dell'Italia dal '60 ad oggi²¹.

A parte quindi certi dissensi, particolarmente in merito alla valutazione riduttiva di Fogazzaro, Pascoli, D'Annunzio, Momigliano non esitava a riconoscere al libro un «valore eccezionale». Il giudizio di Momigliano trovò eco e significativi sviluppi in Solmi ed in Contini, talché nel poco piú che ventenne Binni è soprattutto individuato un sicuro talento di storico della letteratura arrivato a portare ordine in una materia delicata e complessa. Altrimenti detto: il libro ha costituito e costituisce il piú significativo approccio possibile negli anni Trenta ad una caleidoscopica contemporaneità²².

²¹ A. Momigliano, *Elzeviri*, Firenze, Le Monnier, 1945, pp. 227-228.

²² Nel 1991 in un suo bilancio della *Critica letteraria in Italia dal dopoguerra ad oggi*, Arcangelo Leone De Castris, critico di orientamento marxista, ha identificato quella di Binni come «l'esperienza piú fortunata della critica storicistica tra gli anni Quaranta e i Sessanta: dico dello storicismo non marxista, di derivazione crociana, ma inquieto e sostanzialmente ribelle al purismo estetico e spiritualistico del crocianesimo ortodosso. Il lavoro di Binni è l'esempio piú significativo dell'anticrocianesimo crociano di tanta parte della cultura italiana». Anche se rileva il limite dello storicismo di Binni che «tende a raccontare la storia di una individualità poetica (lo svolgimento di un'esperienza interiore) piú che a conoscere la storicità di una individualità

È quindi possibile dedurre che con questa eccezionale tesi di laurea qualche goccia di sangue piú rosso abbia circolato nelle vene dello storicismo italiano, ad inaugurare una nuova stagione e un nuovo corso di studi e ricerche. Che il libro si sia iscritto, come di rado accade, in un progetto di vita e di studio, coerentemente sviluppato fino ai giorni nostri (e nel quale critica e storia letteraria, al di là di ogni alibi specialistico, appaiono funzioni di un complessivo impegno intellettuale nel proprio tempo, assunto «nulla al ver detraendo») è, a questo punto, una constatazione perfino ovvia. Libro apparso ad un crocevia tra storicismo e crocianesimo, in un momento di crisi profonda della società e dell'intelligenza contemporanea, come rigorosa ed innovatrice proposta di studio, perché risultato segreto di un'intima e severa opera di autoeducazione, libro di storia letteraria e di teoria della critica: non stupisce allora che, nel panorama della critica novecentesca, sia possibile riguardarlo, a quasi settant'anni dalla sua comparsa, come un 'classico', cioè come una 'misura' di valore.

poetica, a sciogliere la 'poeticità' in una forma di produzione di significati tutta organica a un contesto». De Castris coglie così l'opposizione tra la «forte sollecitazione di carattere storico-biografico» nelle pagine di Binni «al residuo metafisico della estetica crociana e della stessa nozione di «trascendentalità» di Russo e sottolinea la «possibilità di una mediazione criticamente efficace tra storia e poesia» proposta nella nozione di poetica «che accomuna l'esperienza umana e intellettuale dell'arte con le suggestioni culturali e la tensione espressiva di un'epoca». (A. Leone De Castris, *La critica letteraria in Italia dal dopoguerra a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1911, pp. 24-26).

MASSIMILIANO TORTORA

BINNI E LA PERIODIZZAZIONE
DEL NOVECENTO

1. *Binni novecentista: una premessa*

Binni ha scritto di letteratura italiana contemporanea per un periodo piuttosto limitato della sua carriera di critico: dagli esordi degli anni Trenta¹ fino agli inizi degli anni Cinquanta². Dopo questo quindicennio/ventennio, gli interventi sul Novecento si diradano e diventano sporadici. È consequenziale pertanto che la produzione saggistica del Binni contemporaneista sia relativamente contenuta – tanto più se paragonata a quella che interessa il Sette e soprattutto l'Ottocento – e tocchi un numero inevitabilmente circoscritto di autori. Se ne ricava dunque che avvicinarsi a questa parte del lavoro binniano con l'intenzione di rintracciarne una sorta di “storia della letteratura in nuce” si risolve in un atteggiamento miope e fondamentalmente improduttivo (giacché teso verso traguardi che Binni non si è mai posto). Né,

¹ Il primo intervento di taglio novecentesco di Binni risale addirittura al '32, anche se non è riferito alla letteratura italiana: W. Binni, *Aspetti della poesia corsa contemporanea*, in «Corsica antica e moderna», I, 6, nov.-dic. 1932, pp. 241-251; di due anni più tardi è la recensione al volume di versi di Petroni: Id., *Conoscenza di Petroni*, in «Il Campano», XII, 1, lug.-ago. 1934, pp. 15-17.

² Questi dati sono stati già sottolineati da G. Ferroni, nella sua *Introduzione* a W. Binni, *Poetica e poesia. Letture novecentesche*, Firenze, Sansoni, 1999, pp. V-XVIII, in particolare pp. V-VI.

tutto sommato, può valere il gioco dell'appello dei presenti e degli assenti, così da verificare il fiuto di Binni contemporaneista, e la sua capacità di indicare a caldo autori che avrebbero fruttato più tardi nella borsa dei valori letterari (o viceversa per metterlo sul banco degli imputati per errori e mancanze).

In verità, più che interrogarsi su “chi c'è” nelle recensioni e nei saggi binniani, occorre semmai tentare di spiegare “perché c'è”, ossia cercare di indicare quali sono i criteri di selezione adottati. Il fatto è decisivo, giacché l'interesse di Binni non è mai mosso né, ovviamente, da questioni di gusto personale, né più complessivamente da esigenze di canone. Binni, piuttosto, predilige alcuni autori, ai danni di altri, perché li ritiene più confacenti ad una propria strategia culturale e in seconda battuta anche civile. Seguire le scelte novecentiste di Binni pertanto vuol dire provare a comprendere il modello letterario che il critico intendeva istituire, la sua idea di letteratura, la sua concezione di società e di mondo³. Il fatto poi che tali proiezioni non trovassero immediata concretezza nella realtà non indebolisce il lavoro di Binni, ma al contrario ne mostra la sua tensione alla costruzione e alla partecipazione ad un dibattito collettivo. Ed è in fondo questo l'insegnamento più decisivo che deriva da Binni, e non solo da quello novecentista.

2. *Superare il dannunzianesimo*

La riflessione sulla letteratura contemporanea di Walter Binni inizia con *La poetica del decadentismo italiano* (1936), testo che struttura l'intero lavoro del critico non solo per la speculazione teorica che l'accompagna, ma anche perché getta le coordinate storico-letterarie entro cui si muoveranno gli scritti successivi. Questo è il motivo per cui pur non occupandoci di questo la-

³ Questo approccio dimostra come Binni, in parziale discontinuità con la tradizione della critica italiana più istituzionale, non considerasse il Novecento con supponenza e come una zona nella quale esercitarsi con pressapochismo e dilettantismo. Del resto già la scelta di svolgere la propria tesi di laurea su un argomento contemporaneistico (abbastanza eccentrica per gli anni Trenta) denunciava una considerazione tutt'altro che limitativa nei confronti della letteratura del Novecento.

voro, oggetto di indagine di altre relazioni in questo convegno, riteniamo necessario sottolinearne alcuni elementi.

La poetica del decadentismo, com'è noto, si occupa prevalentemente di due autori, d'Annunzio e Pascoli, offrendone peraltro un giudizio non interamente lusinghiero; anzi, soprattutto per il primo non si fatica a ravvisare in alcune pagine tratti di aperto scetticismo⁴.

La posizione di Binni nei confronti dell'opera dannunziana in certi passaggi non è molto distante da quella assunta da Croce prima, e Gargiulo e Flora poi. Non si esita infatti a rintracciare, soprattutto nei versi, dei momenti di autentica "poesia", in cui «vediamo la parola perdere il senso letterario ed assumere un senso musicale»⁵; in modo particolare questo avviene nell'*Alcione*, l'opera che meglio mostra i caratteri della «nuova poetica» (il decadentismo naturalmente), tutta volta a risolversi soprattutto in una «ricerca della musica»⁶. Ma proprio l'*Alcione* è indicata da

⁴ Sulla reazione della critica italiana alle pagine de *La poetica del decadentismo italiano* cfr. L. Mastrofrancesco, *Il dibattito critico negli anni Trenta*, in «Stagione», I, 1-2, 1976. Segnala le ricadute politiche delle critiche mosse a d'Annunzio l'intervento di Ghidetti, che scrive: «la reazione della critica di parte fascista non è meno significativa. Sia al livello di miope e mediocre polemica nazionalista in chiave di autarchia culturale del 'dannunziano' Palmieri [...] o di Camillo Pellizzi, teorico del cosiddetto fascismo "universale" [...]; sia a quello più rozzo e minaccioso di "Libro e Moschetto", organo nazionale del G.U.F., che si scagliò nel 1938 [...] contro il libro e il suo autore con tale virulenza da far verosimilmente pensare che ai censori di allora non fosse piaciuta la conclusione del libro su "schiamazzi futuristi" e "dannunziana retorica patriottarda"» (E. Ghidetti, *In margine a La poetica del decadentismo*, in *Poetica e metodo storico-critico nell'opera di Walter Binni*, a cura di M. Costanzo, E. Ghidetti, G. Savarese, C. Varese, Roma, Bonacci, 1985, pp. 513-520: p. 517).

⁵ Sono parole di Walter Pater sulla poesia in generale, ma citate da Binni proprio in riferimento a d'Annunzio; questa la citazione completa: «"Nella lirica [citando da Walter Pater] infatti il simbolo si trasforma e raggiunge un tal grado di idealità che, nei momenti supremi dell'ispirazione, vediamo la parola perdere il senso letterario ed assumere un senso musicale". E non è questa l'aspirazione continua di d'Annunzio?» (W. Binni, *La poetica del decadentismo italiano*, Firenze, Sansoni, 1936, p. 99).

⁶ Ivi, p. 87; ma già prima aveva scritto: «portare tutto nella musica come rivelazione, accentuando così da un lato l'approfondimento di un regno ignoto ai classicisti, e dall'altro eliminando ogni pericolo di "ornatus", di decoratività esterna» (ivi, p. 19).

Binni come la raccolta che fa toccare con mano come l'obiettivo ultimo della poesia del decadentismo italiano sia sí quello della musica, ma sempre per ritrovare un'armonia e una compattezza di fondo: «La vera libertà invece fu conquistata nell'*Alcione*: dopo il caos sorgeva l'ordine; non l'ordine classico, ma un mondo nuovo che trova in se stesso la propria legge»⁷. E in questa linea, nello specifico sono «*La sera fiesolana* e *La pioggia nel pineto* [...] le prove estreme di questa poetica matura ed epurata da tutto ciò che la turbava, e che la turberà nel periodo posteriore»⁸.

Una citazione, questa, che se riconosce le conquiste di *Alcione*, apre però anche al risvolto negativo della poesia dannunziana e del suo decadentismo. Un che di esteriore, di accessorio e di eccessivo macchia troppo spesso i versi di Gabriele d'Annunzio, restituendo al lettore un senso di falsità e di superfluità: «Tutto bello, ma non convincente, senza sapore di realtà»; o ancora, rubando le parole a Serra, «una perfezione che suona falso»; per queste ragioni i pur non sporadici «momenti elettissimi, [...] egli [d'Annunzio] non riesce d'altronde a lasciare incontaminati»⁹.

A ben vedere il problema dannunziano non è però tanto d'Annunzio, quanto il dannunzianesimo in genere, inteso sia come tentativo di imitare i versi del vate che come costume e scimmiettamento di un modello per certi aspetti inarrivabile; e al tempo stesso rappresentano i margini del problema d'Annunzio nel Novecento anche gli sviluppi che la poesia dannunziana ha trovato e che Binni rintraccia in primo luogo nei futuristi. La *Conclusione* de *La poetica del decadentismo italiano* esplicita con chiarezza l'impostazione di Binni su questo punto, più di quanto possa fare qualsiasi tipo di interpretazione; in queste pagine infatti si sottolinea l'importanza dei vociani, riconosciuti come quel movimento «utile a stroncare per sempre l'abitudine retorica patriottarda, rimasta in D'Annunzio e nei suoi imitatori»¹⁰.

Sembra essere questa «retorica patriottarda» e falsamente altisonante il cancro letterario da combattere. Il Novecento di Binni non si sottrae al compito, costruendosi in fondo proprio sulla reazio-

⁷ Ivi, p. 86.

⁸ Ivi, p. 90.

⁹ Tutte e tre le citazioni sono tratte da ivi, p. 60.

¹⁰ Ivi, p. 145.

ne al dannunzianesimo imperante e in qualche modo degradato. Ciò che colpisce maggiormente è che gli anticorpi a questo morbo sono già presenti ne *La poetica del decadentismo*, a dimostrazione di quanto questo libro non fosse solo una fotografia dell'esistente, ma anche una proposta di azione culturale per il futuro.

3. Pascoli, Gozzano e il canone novecentesco: unità, realismo, etica

L'altro oggetto di interesse nel libro di esordio di Binni è Pascoli. Diversamente da d'Annunzio, in questo caso la linea interpretativa sembra discostarsi maggiormente da quanto a suo tempo espresso da Croce, anche se poi alla fine anche il giudizio binniano su Pascoli – come quello di Croce – è costellato da varie ombre. Infatti, al pari di quanto sostenuto per d'Annunzio, il secondo Pascoli (quello dei *Conviviali*) consente, nella sua poesia, il «prevalere [...] delle tendenze alessandrine e della intellettualistica interpretazione della poeticità d'un mondo storico»¹¹; per tacere poi degli «ultimi volumi», non privi di «illuminazioni», ma i cui «risultati [...] mostrano solamente che il decadentismo pascoliano va perdendo in finezza ed esteriorizza sempre più la sua poetica»¹². Come d'Annunzio, dunque, anche Pascoli nelle raccolte più mature si lascia catturare da un certo «intellettualismo», un gusto di sé, un farsi il verso. E tuttavia non incede totalmente a quell'artificiosità e a quella falsità che invece avevano caratterizzato le raccolte dannunziane successive all'*Alcione*.

Le ragioni di tale tenuta sono nel nucleo fondante del decadentismo di Pascoli. Pascoli infatti non ha dato vita solo ad una musica in qualche modo autoreferenziale, benché armonica, ma ha riscoperto il mondo reale nella sua pienezza e nella sua più intima essenza:

il decadentismo del Pascoli e la sua modernità nella nostra tradizione consistono dunque nel principio centrale della sua poetica, che è irrigidimento schematico della sua sensibilità: ingrandire il piccolo, impicciolire il grande [...].

In questo punto veramente si trova un sostanziale misticismo oggettivo

¹¹ Ivi, p. 119.

¹² Ivi, p. 120.

vistico, un misticismo che rende il fanciullo, cioè il poeta, scopritore della vera realtà di per sé stante [...].

Raramente però il Pascoli va oltre, e non arriva mai a far della poesia l'unico metodo di conoscenza del reale, come fanno i decadenti puri¹³.

E poi, a chiarire definitivamente il concetto, Binni poco più avanti aggiunge:

In *Myricae* le cose sono sentite con una immediatezza che sfiora il realismo e, d'altra parte, con una precisione che fa pensare alla miniatura¹⁴.

Insomma ciò che viene lodato di Pascoli, e soprattutto del primo Pascoli, è la sua «aderenza» (per usare un termine montaliano) al mondo e al reale, sí da estrarne la sua piú intima e cristallina verità. E proprio all'insegna di questo «realismo» pascoliano proseguono il percorso i successivi crepuscolari, indicati già ne *La poetica del decadentismo* come i primi eredi di *Myricae* e di *Canti di Castelvecchio*. Tuttavia il solo che riuscì a non cadere in un poetare di maniera – in un manierismo crepuscolare diverso ma speculare al manierismo di d'Annunzio prima e di Pascoli poi – è Guido Gozzano. È nei suoi *Colloqui* infatti, come ribadisce Binni in un saggio del '40 apparso su «La Ruota», che si giunge a quella «poeticità delle cose»¹⁵ che costituisce l'obiettivo ultimo della poesia, non solo crepuscolare. E questo riuscire a far parlare il mondo e la realtà – ossia questo consentire un accesso ad «un piú diretto sentimento»¹⁶ – si dà solo grazie ad una piú profonda armonia, che per certi aspetti riesce addirittura a superare i risultati raggiunti prima da d'Annunzio e da Pascoli. Mentre in questi ultimi si registra un'«esagerata ricchezza di vocabolario»¹⁷, necessaria ad una musicalità del verso indifferente invece ai crepuscolari, nel piú sobrio Gozzano Binni non esita a rintracciare una maggiore corri-

¹³ Ivi, pp. 108-109.

¹⁴ Ivi, p. 114.

¹⁵ Id., *Linea costruttiva della poesia di Gozzano*, in «La Ruota», 3, 1940, pp. 153-159, ora in Id., *Poetica e poesia* cit., pp. 36-46.

¹⁶ L'intero passo da cui è estrapolata l'espressione sopra riportata è il seguente: «Gozzano costruisce su un piú pieno diretto sentimento, facendoci sentire la sicurezza con cui maneggia gli oggetti del suo mondo borghese, provinciale, dando alla sua ironia un tono piú sostanzioso (Id., *La poetica del decadentismo italiano* cit., p. 137).

¹⁷ Ivi, p. 103.

spondenza tra vocabolario e poetica: «Finalmente – scrive sempre Binni ne *La poetica* – quel linguaggio composto ed incoerente, che criticammo negli scapigliati e nei primi tentativi decadenti, ha un valore a sé, deriva da un ideale poetico formalmente chiaro»¹⁸. Non è talento naturale, quello che permette a Gozzano di raggiungere tali obiettivi e di superare quegli ostacoli che si erano rivelati insormontabili per Boito, Praga, l'ultimo d'Annunzio (ma anche Pascoli come già detto): è capacità di «costruzione»¹⁹, termine che ritorna ossessivamente nel finale di saggio del '40: «un breve nucleo saldo, un esempio raro di costruzione che non impedisce, anzi agevola una freschezza impressionistica, un positivo insomma, se legittimamente limitato, nelle nostre lettere, nelle nostre consolazioni poetiche»²⁰.

E proprio Gozzano offre a Binni gli elementi su cui costruire il suo Novecento: armonia generale, ovvero senso di equilibrio, sobrietà, decenza, ottenuti appunto attraverso una costruzione – evidentemente antitetica all'intuizione crociana – a sua volta corrispondente ad un'idea di poetica pregressa; e attenzione alla realtà, nella consapevolezza che sono proprio l'osservazione e la rappresentazione del mondo a consentire al poeta di giungere a forme di liricità; dove naturalmente liricità non è sinonimo di idillismo.

Rimane un ultimo tassello necessario a costruire la piattaforma novecentesca di Walter Binni: la tensione morale che ogni atto letterario deve avere. E anche in questo caso proprio la *Conclusione* de *La poetica del decadentismo* suggerisce un decisivo punto d'appoggio:

La «Voce» adempì a dei compiti eccezionali; ricercava una moralità concreta dopo gli atteggiamenti estetizzanti, e di fronte agli schiamazzi futuristi preparava una letteratura più sobria e più sofferta²¹.

¹⁸ Ivi, p. 136.

¹⁹ Id., *Linea costruttiva della poesia di Gozzano* cit., p. 46. Con parole e immagini diverse un concetto simile è esposto nel saggio su Prezzolini: «importante non è la verità, ma la vita, cui una certa verità cui persuade; cultura non è frutto di eternità, ma il risultato di una tecnica, un arricchimento dovuto ad una specie di magia attivistica» (Id., *Saggio su Prezzolini*, in «Letteratura», II, 3, 1938, pp. 111-118, poi, con il titolo *Prezzolini e la «Voce»*, in Id., *Poetica e poesia* cit., pp. 22-35; p. 24).

²⁰ Id., *Linea costruttiva della poesia di Gozzano* cit., p. 46.

²¹ Id., *La poetica del decadentismo italiano* cit., p. 145.

E in fondo lo stesso concetto era già stato espresso un anno prima, in un articolo su «Il campano», in cui i vociani, e in special modo i «nordici»²² (compreso quel Carlo Michelstaedter non citato, ma sicuramente conosciuto attraverso il preside Chiavacci²³), venivano indicati come coloro che avevano saputo contrapporre alle derive del presente «un atteggiamento morale»²⁴ (e anche in questo dato si rintraccia una linea di demarcazione con i futuristi, come ci informa un saggio binniano del '36 apparso sul «Leonardo»²⁵): anzi obiettivo dei nordici vociani (nonché del miglior Prezzolini²⁶) era proprio quello di «riprendere il Risorgimento, approfondirlo, ripercorrendo il processo unificativo italiano in un senso morale»²⁷. Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un'urgenza di unità e di compattezza, ottenuta attraverso lavoro e «costruzione», e con un occhio sempre vigile alla

²² Id., *Importanza del movimento della «Voce»*, in «Il Campano», nn. 3-4, 1935, pp. 28-30, ora in Id., *Poetica e poesia* cit., p. 7.

²³ Nell'autobiografico *Autoritratto di un perugino*, Binni ricorda la «lettura che il preside, il toscano Chiavacci, ci faceva a volte delle poesie di Michelstaedter» (Id., *Autoritratto di un perugino*, in Id., *La tramontana a Porta Sole. Scritti perugini ed umbri*, Perugia, Morlacchi, 2007, pp. 38-49). Sull'importanza di Michelstaedter nella formazione e nel pensiero di Binni ha molto insistito Giulio Ferroni: «Sullo sfondo agiva poi un autore che poteva essere considerato vicino alla “Voce” nordica e moralistica, anche se non l'aveva direttamente toccata, come il goriziano Michelstaedter, di cui Binni aveva già ascoltato le poesie al tempo del liceo, nella lettura appassionata del preside Gaetano Chiavacci: e anche se poi il critico non avrebbe dedicato a Michelstaedter nessuno studio specifico, riferimento per lui essenziale avrebbe costituito *La persuasione e la retorica*, nel segno di una determinazione a essere “persuasivo”, ad affermare la forza determinante di un orizzonte morale, di un'integralità dell'esperienza, che tra l'altro avrebbe giocato un ruolo determinante alla sua interpretazione di Leopardi, e in particolare, dell'ultimo Leopardi» (G. Ferroni, *La letteratura del Novecento*, in «Il Ponte», numero monografico dedicato a *Walter Binni 1913-1997*, LXVII, nn. 7-8, lug.-ago. 2011, pp. 75-83; considerazioni simili, ma più abbozzate, erano state avanzate già in Ferroni, *Introduzione* cit., p. VII).

²⁴ Binni, *Importanza del movimento della «Voce»* cit., p. 8.

²⁵ Id., *Le riviste fiorentine del principio del secolo* [recensione a A. Accame Bobbio, *Le riviste fiorentine del principio del secolo*, Firenze, Sansoni, 1936], in «Leonardo», nn. 11-12, 1936, pp. 39-362, ora in Id., *Poetica e poesia* cit., pp. 12-21.

²⁶ Cfr. sempre Id., *Prezzolini e la «Voce»* cit.

²⁷ Id., *Importanza del movimento della «Voce»* cit., p. 8.

realtà e all'*hic et nunc* (valga per tutti l'esempio del «problema del Mezzogiorno» per i vociani). Solo chi rientra in questa griglia merita un posto nel canone del Novecento: o meglio nel canone del Novecento di Walter Binni.

4. Binni e la prosa del Novecento

Il Novecento di Binni inizia sostanzialmente dopo Gozzano, così come implicitamente affermato nel saggio su Pancrazi: è in questo intervento infatti che viene coniata l'espressione «frattura postgozzaniana»²⁸, la quale di fatto ribadisce le considerazioni già espresse ne *La poetica del decadentismo*, libro che si chiude appunto all'altezza degli anni Dieci.

Per quanto concerne la prosa novecentesca Binni si muove su due fronti. In primo luogo, in maniera a questo punto non stupefacente giacché in linea con i criteri di valutazione prima enucleati, Binni privilegia quei prosatori che si collocano tra «La Voce» e «La Ronda»: Pancrazi, Baldini, Cecchi.

Del primo si sottolinea la «linea di decoro»²⁹ che è stato in grado di segnare nell'arte italiana primonovecentesca, nonché il suo impersonificare l'«ideale di letterato convinto e sereno, appassionato alle cose, ma non distratto dai programmi e dalla retorica dei problemi»³⁰. Di pari passo il Baldini più apprezzato è quello di *Michelaccio*, capace di superare il frammentismo, nonché di «fuggire la sentimentalità troppo esplicita di *Mastro Pastoso* (1914)»³¹, per mostrarsi invece «afferrato a un lembo di realtà»³². È con questa miscela che riesce ad ottenere «equilibrio», «saggia euritmia»³³, e quella compattezza che lo rendono uno degli scrittori su cui arroccarsi per elaborare un'idea di Novecento. Allo stesso modo Cecchi, «il vero artista della generazione della

²⁸ Id., *Saggio su Pietro Pancrazi*, in «Letteratura», 2, 1940, pp. 118-126, ora in Id., *Poetica e poesia* cit., pp. 47-62.

²⁹ Ivi, p. 60.

³⁰ Ivi, p. 55, corsivo mio.

³¹ Id., *Antonio Baldini*, in «Letteratura», V, 4, ott.-dic. 1941, 71-79, ora in Id., *Poetica e poesia* cit., pp. 63-78.

³² Ivi, p. 74.

³³ Ivi, pp. 76 e 78.

«Ronda»³⁴, viene esaltato, tra le altre ragioni, per il suo essersi costantemente sottratto al «preziosismo»³⁵. Insomma il primo Novecento binniano, quello che possiamo collocare orientativamente tra le due guerre, è tutto all'insegna dell'ordine, della compattezza, dell'unità, e anche di quella «perentoria serietà letteraria»³⁶, riconosciuta ad uno scrittore più estraneo al circuito cecciano, quale Enrico Pea.

I saggi qui citati sono per lo più scritti nel decennio 1935-1945, e oltre che per la coesione interpretativa colpiscono anche per le assenze. In realtà sembra che Binni volutamente ignori, in sede critica, alcune tensioni proprie del romanzo primo novecentesco, poiché volto a ingaggiare una propria battaglia culturale, contro ogni forma di irrazionalismo, di frammentarietà, di opera aperta. Questo spiega perché negli interventi novecenteschi non abbiano alcun peso i numi tutelari del romanzo modernista italiano: Svevo e Pirandello. Soprattutto il primo, peraltro avidamente letto da Binni in gioventù³⁷, rappresentava un'apertura alla dispersione e alla frammentarietà irriducibile a qualsiasi unità; e il dato non deve stupire più di tanto, se si pensa che anche due svestiti di rango, quali Montale e Debenedetti, non molti anni prima ancora preferivano *Senilità* a *La coscienza* proprio per la sua maggiore compattezza³⁸. E al tempo stesso Binni sembra

³⁴ Id., *Formula per Cecchi*, in «Lettere d'oggi», V, 1-2, gen.-feb. 1943, pp. 69-83, ora in Id., *Poetica e poesia* cit., pp. 79-89.

³⁵ Ivi, p. 88.

³⁶ Id., *Letteratura contemporanea. Rassegna bibliografica*, in «La Nuova Italia», XIV, mag.-giu. 1943, pp. 70-73, ora in Id., *Poetica e poesia* cit., pp. 90-98 (l'opera di Pea segnalata da Binni è *Arie bifolchine*).

³⁷ È lo stesso Binni a ricordarlo: «mi ritrovo, pure in quell'anno [1929], in un'aula del Liceo, a leggere, sotto il banco, i romanzi di Svevo, gli *Indifferenti* di Moravia o gli *Ossi di seppia* di Montale» (Id., *Autoritratto di un perugino* cit., p. 42). Gli anni della giovinezza, e delle disordinate e formative letture, sono rievocati anche nel discorso commemorativo per il centenario del Liceo Mariotti: «preferivo affidare lo scorrere delle ore all'avventura delle letture più nuove e meno scolastiche: dai *Malavoglia* ai romanzi di Svevo, agli *Indifferenti*, dagli *Ossi di seppia* a *Sentimento del tempo*, al *Breviario di estetica* o a libri di Freud, all'*Età del Risorgimento* di Omodeo ai libri sul cristianesimo di Buonaiuti, per indicare significativamente i termini lati della biblioteca privata di un adolescente 1926-'31» (Id., *Il primo centenario del Liceo «Annibale Mariotti»*, in Id., *La tramontana a Porta Sole* cit., pp. 79-100).

³⁸ Cfr. G. Debenedetti, *Svevo e Schmitz*, in «Il Convegno», X, 1-2, 25

aver ben chiara in testa la polemica di calligrafi contro contenutisti, dando il proprio sostegno ai secondi, preoccupato come sempre di non prestare il fianco a preziosismi e manierismi. Tuttavia tale battaglia non si affida ai “giovani narratori” (guidati da Moravia), che pur al romanzo tradizionale erano tornati e alla realtà prestavano piú di un occhio; la scelta dei vociani e dei rondisti è dettata dalla maggiore dose di “moralismo” e di (supposta) eticità che Cecchi, Pancrazi, Baldini, Pea, Franchi³⁹ (in parte D’Arzo⁴⁰) mostravano rispetto ai vari Brancati, Buzzati, Moravia, etc. Non solo, ma questi ultimi tradivano, molto probabilmente, una referenza alla realtà troppo diretta (a tutto danno del registro letterario), tanto da finire per screditare l’atto letterario, il quale, per Binni, deve comunque testimoniare una certa liricità.

Sono del tutto in linea con gli interventi appena descritti gli articoli di Binni pubblicati dopo il ’45 e dedicati al romanzo contemporaneo. In questi saggi Binni fa in tempo a riconoscere in Gadda – che ancora non aveva pubblicato il *Pasticciaccio*, né la *Cognizione* nella sua interezza – il punto di confluenza di tutte le forze romanzesche italiane del XX secolo. E tuttavia di Gadda non si esalta né la capacità linguistica, né la struttura policentrica delle sue opere; al contrario si sottolinea, non senza lucidità, il «fondo di onestà realistica» e il «bisogno di offrire una materia non molle e non pittoresca ad un lavoro che ama durezza e scatto»⁴¹. Ma questo rapporto con il reale non è mai diretto, ma

gennaio-25 febbraio 1929, pp. 15-54 (poi in Id., *Saggi critici. Nuova serie*, O.E.T., Roma 1945, e successivamente ristampati in Id., *Saggi critici. Seconda serie*, Il Saggiatore, Milano 1971, pp. 47-90) e E. Montale, *Presentazione di Italo Svevo*, in «Il Quindicinale», I, 2, 30 gennaio 1926, p. 4 (ora in Id., *Il secondo mestiere. Prose*, Mondadori, Milano 2006 [1996], vol. I, pp. 94-99).

³⁹ Cfr. W. Binni, recensione a R. Franchi, *Lequilibrista*, Firenze, Vallecchi, 1934, in «Il Campano», XII, 1, set.-ott. 1934, p. 24.

⁴⁰ Binni esprime alcune riserve su *All’insegna del buon corsiero*: «Ma certo questo culminare del libro in una scena non è poi una vera necessità di unità, e tutto il racconto rimane una serie di pezzi bagnati nella stessa atmosfera e validi come esercizi di prosa poetica. Una prosa interessante ma pericolosamente raggiunta nella sua calma calligrafica in cui si odora spesso il bruciaticcio dello sforzo» (Id., *Letteratura contemporanea. Rassegna bibliografica* cit., p. 98).

⁴¹ Id., *Linea dell’arte di C.E. Gadda*, in «Primato», IV, 4, feb. 1943, pp. 69-83, ora in Id., *Poetica e poesia* cit., pp. 99-109.

sempre mediato dalla scrittura e impostato, se così si può dire, di sbieco (del resto Gadda «viene a trovarsi fra gli illustri esempi di Baldini, Cecchi, ecc.»⁴² e dunque non può non aver assorbito l'esigenza del grande stile). Chi invece si lascia andare alla «testimonianza»⁴³ e alla «cronaca»⁴⁴, nonché a «vicende aggiunte in maniera più esterna e decorativa»⁴⁵, merita il biasimo, sia pure accompagnato al riconoscimento del talento: è il caso di Carlo Levi e del suo *Orologio*, opera fortemente ridimensionata dalla recensione binniana proprio per la sua impostazione apertamente documentaristica. Ancora una volta compattezza, riferimento (mediato) alla realtà e sincera vocazione morale sono i tratti che caratterizzano la poesia: il resto è, quasi crocianamente, semplice «letteratura».

5. Binni e la poesia del Novecento

Il discorso sulla poesia in fondo ha uno svolgimento più semplice e più lineare di quello costruito per la prosa, combaciando a grandi linee con il canone poi impostosi nella letteratura italiana; oltretutto gran parte della riflessione parcellizzata nei diversi interventi successivi a *La poetica del decadentismo* era di fatto già implicita nel saggio su Gozzano prima chiamato in causa. Tuttavia un'attenzione particolare in questa parte della produzione binniana merita il mutamento di prospettiva che si registra tra gli scritti degli anni Trenta-Quaranta e quelli pubblicati invece negli anni Sessanta.

Già ne *La poetica del decadentismo* Ungaretti (insieme ad un ancor meno considerato Montale) veniva salutato «come chiusura del decadentismo e come nascita di una nuova poesia italiana»⁴⁶. Il merito di Ungaretti risiede sostanzialmente nelle qualità del suo «canto»⁴⁷; concetto questo che viene ripetuto anche nel

⁴² Ivi, p. 101.

⁴³ Id., recensione a C. Levi, *L'orologio*, Torino, Einaudi, 1950, in «Letteratura arte contemporanea», II, 7-8, gen.-apr. 1951, pp. 116-119, ora in Id., *Poetica e poesia* cit., pp. 131-136.

⁴⁴ Ivi, p. 133.

⁴⁵ Ivi, p. 134.

⁴⁶ Binni, *La poetica del decadentismo italiano* cit., p. 148.

⁴⁷ Ivi, p. 147.

'43, in una *Rassegna bibliografica* in cui è segnalata anche la ristampa di *Vita di un uomo*:

Ungaretti [...] raggiunge il suo meglio dove il suo tono piú arso e meridionale si sfa in grazia musicale e dove la silhouette dell'«uomo di pena» si approfondisce in sostegno di ritmo vitale alla sua poesia⁴⁸.

Questa idea del canto guida anche l'interpretazione di Saba, al quale Binni dedica un saggio apparso su «Letteratura» nel '46, in occasione dell'edizione 1945 del *Canzoniere*. Ebbene anche di Saba non si rimarca la sua propensione narrativa (anzi a tal riguardo si parla apertamente di «antidescrittivismo sabiano»⁴⁹), ma si sottolinea piuttosto il «predominio del canto che giustifica persino un uso piú frequente di forme antiche», la «vastità musicale», e il suo porsi «sempre piú fuori dal pericolo di scivolare dal canto in accenni di cadenza abbandonata, dolciastra»⁵⁰. E questa armonia dai tratti musicali⁵¹ diventa ben presto categoria etica, capace di ergere una difesa contro quelle soluzioni edonistiche che sempre possono sorprendere un poeta⁵², e in grado di consegnare la poesia ad un terreno di «estrema serietà»⁵³. E a questo alveo di «canto», di «serietà», e di attenzione alle cose (non senza un «leggero allibimento metafisico»⁵⁴) è ricondotto anche Montale, compagno di viaggio dello stesso Saba (di un certo montalismo di Saba Binni parla in piú occasioni).

Nel 1966 «La Rassegna della letteratura italiana» festeggia i

⁴⁸ Id., *Letteratura italiana contemporanea. Rassegna bibliografica* cit., p. 92.

⁴⁹ Id., *Nota sul Canzoniere di Saba*, in «Letteratura», VIII, 3, mag.-giu. 1946, pp. 103-111, ora in Id., *Poetica e poesia* cit., pp. 116-130.

⁵⁰ Ivi, pp. 121, 123; piú avanti si parla anche di «canto pacato» (p. 128).

⁵¹ Scrive Binni al riguardo: «Sciogliere il dolore (o meglio la pena) del vivere in figure di canto, trarre dal ritmo vitale il suo passo piú lieve, il suo colore meno chiassoso, il profilo delle vicende piú essenziali, meno artefatte, e farne motivo, guida di musica: quella musica che anche nelle *Fughe* nasce da voci, da figure di vita, di segreta esperienza» (ivi, p. 117).

⁵² Secondo Binni si rintraccia in Saba un'«attenta ricreazione in una interna solitudine non spietata e non edonistica del ritmo vitale nella sua quotidiana verità e poesia (tanto piú poetico quanto piú sincero e nudo, ma senza gusto di crudezza» (*ibidem*).

⁵³ Ivi, p. 130.

⁵⁴ Ivi, p. 125.

70 anni di Montale, in cui compare un *Omaggio* al poeta, firmato da Binni. Rispetto a quanto si poteva ricavare implicitamente negli interventi degli anni Quaranta, in questo intervento la posizione di Montale nel canone letterario risulta di fatto immutata (semmai solo irrobustita); ciò non toglie tuttavia che non pochi accenti interpretativi siano disposti diversamente rispetto agli scritti passati.

Il Montale del '66 è ancora il poeta della coesione, della compattezza e dell'unità, del tutto rispondente a quelle prerogative enunciate da Binni ne *La linea costruttiva della poesia di Gozzano: «organicità e razionalità»*⁵⁵ infatti sarebbero le caratteristiche di *Ossi di seppia* e de *Le occasioni*. Anche nel caso di Montale tale coerenza ha in primo luogo una funzione prettamente letteraria, contrapponendo il dettato montaliano all'edonismo dannunziano, e anche alla vaporosa «poesia pura»⁵⁶ di inizio secolo. Si tratta più nello specifico di una «vocazione antiretorica ed antiesibizionistica dell'uomo e del letterato»⁵⁷ che apre al «riserbo» e alla «decenza quotidiana»⁵⁸, e prelude dunque all'altro aspetto della poetica montaliana: l'aggancio a quella categoria etica che abbiamo già visto essere presente in Saba. In Montale però tale *habitus* (forse influenzato da «certa lezione etico-lirica della zona prevociana e vociana più severa ed ardente»⁵⁹) assume dei tratti ancor più marcati per l'attenzione al divenire storico. In più occasioni Binni evidenzia la «poetica coscienza drammatica della nostra

⁵⁵ Id., *Omaggio a Montale*, in «La Rassegna della Letteratura italiana», 70, s. VII, nn. 2-3, mag.-dic. 1966, pp. 227-243; ora in Id., *Poetica e poesia* cit., pp. 173-201.

⁵⁶ Secondo Binni in *Ossi di seppia* si ravvisa «la stessa novità rivoluzionaria della poesia montaliana (e d'altra parte lo speciale modo della sua ripresa della tradizione), lo scontro con l'epoca dell'esaltazione e della "poesia pura" e dei supremi "valori fonici", del genere lirico, l'urto confuso tra "formalisti" e "contenutisti", le forti conclusioni sulla identità dell'"homo poeticus", le diverse ragioni della poesia ermetica in formazioni e dei vari tipi di silenzio e delle evasioni dagli impegni letterari e lirici, la generale difficoltà della identificazione e comprensione dei valori entro l'immediata zona contemporanea» (ivi, p. 179).

⁵⁷ Ivi, p. 174.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Ivi, p. 190 (nel seguito della citazione vengono pronunciati i nomi di Michelstaedter e di Boine).

storia, di cui la poesia di Montale ha sofferto ad ogni livello»⁶⁰. E poi poco piú avanti:

Tanta forza e densità di poetica coscienza drammatica della storia (e quindi anche contro la storia, ma mai fuori della storia [...]), tradotta interamente nel segno supremo del ritmo poetico e della sua tenuta profonda, non è dato facilmente allo storico di ritrovare nella nostra tradizione moderna e contemporanea dopo l'epoca di Alfieri, Foscolo, del Manzoni piú drammatico e soprattutto del grandissimo Leopardi⁶¹.

È qui che nasce un binomio Leopardi-Montale, forse troppo all'insegna dell'identità. Fatto sta che nel prosieguo del saggio Montale, proprio come il Leopardi binniano del '47, si contraddistingue per un «pessimismo attivo e coraggioso», per una «speranza senza illusioni mendaci»⁶², e per un «esplicito sentimento di fraternità e di dignità morale»⁶³. Prende corpo insomma quell'eroica protesta di sapore chiaramente leopardiano, capace di riproporsi nel Novecento in maniera quasi immutata, come se si trattasse di un valore eterno e atemporale:

Sicché il «no» di Montale, il suo rifiuto stoico della parola della certezza e della sicurezza, del pianto-canto di pace, dell'idillio della felicità, si presentava [...] così eccezionalmente denso di realtà, di fisicità, di esperienza sofferta, era l'opposto di ogni evasione compiaciuta⁶⁴.

Proprio «la valutazione positiva dell'ultimo Leopardi e soprattutto della *Ginestra*», secondo Binni, colloca la poesia montaliana nel solco di una «tradizione leopardiana assai diversa da quella fatta culminare nel canto e nel mito rasserenatore del dolore, di tipo ungarettiano»⁶⁵. Quell'unione all'insegna del canto, proposta con forza ne *La poetica del decadentismo* e negli articoli immediatamente successivi (almeno fino al dopoguerra) non è

⁶⁰ Ivi, p. 186.

⁶¹ Ivi, p. 188.

⁶² Ivi, p. 197.

⁶³ Ivi, p. 206.

⁶⁴ Ivi, p. 191.

⁶⁵ Ivi, p. 204.

piú possibile negli anni Cinquanta e Sessanta: a quest'altezza lo stoicismo di Montale si oppone ad un desiderio di conciliazione tipica di Ungaretti, cosí come la sua tensione alla realt  (con il suo apice ne *La bufera*) si rivela antitetica all'analogia, al simbolismo e alla concezione (implicita) della poesia come fuga e come rifugio. Sono questi i motivi che inducono Binni a privilegiare la linea piú oggettuale della poesia italiana del Novecento: Pascoli-Gozzano-Saba-Montale⁶⁶.

6. Conclusioni

Con gli anni Cinquanta di fatto si inaridisce la curiosit  biniana per la letteratura contemporanea. I motivi non sono tanto di ordine personale o strettamente scientifico, quanto piú apertamente culturali. Infatti intorno a met  degli anni Cinquanta il vento muta di direzione: la nascita di «Officina» e de «il verri», la pubblicazione di *Laborintus* e de *Le ceneri di Gramsci* (solo per citare due esempi), o anche la piú paludata querelle su *Metello* segnano l'inizio di una nuova epoca. E in questa nuova stagione il progetto letterario di Binni, perseguito anche attraverso gli scritti sul Novecento, non pu  piú trovare spazio di azione.

Ma qual era in sintesi la «poetica» promulgata da Binni?

In primo luogo Binni difende e promuove un modello di letteratura alta, colta, per certi aspetti ottocentesca e, sia pure in senso lato, carducciana (sebbene senza gli orpelli retorici che hanno spesso accompagnato il carduccianesimo). Questo spiega la scelta di esaltare, in prosa, Pancrazi, Cecchi e Baldini, ossia i vociani moderati poi divenuti esponenti di spicco de «La Ronda». E al contempo suggerisce qualche spiegazione per il fragoroso silenzio calato su Pirandello, Svevo e Tozzi, ossia sui tre narratori piú rappresentativi del primo Novecento italiano: non solo «romanzieri non laureati» (Svevo e Tozzi ovviamente), ma anche come gi  detto con una forte propensione alla frammentariet  e all'opera aperta; quanto di piú distante dall'ideale estetico di Walter Binni. E cosí come nel romanzo al di fuori dell'unit  non

⁶⁶ Sull'interpretazione di Montale, cfr. G. Manacorda, *Binni e Montale*, in *Poetica e metodo storico-critico* cit., pp. 521-528.

c'è salvezza, anche in poesia l'abbassamento stilistico e la rottura di ogni rapporto con la tradizione screditano ogni velleità letteraria. Dopo *La bufera* pertanto, difesa in *Poetica critica e storia letteraria* dagli attacchi di Salinari⁶⁷, non c'è più nulla da salvare: la neoavanguardia, o meglio il suo spirito e le sue parole d'ordine prenderanno il sopravvento, occupando quasi interamente il campo letterario; e conducendo di pari passo Binni ad un silenzio, sinonimo di un esplicito giudizio di valore e di una scarsa sintonia con i tempi più moderni.

Da queste posizioni e da queste reazioni si ricava una periodizzazione che è stata poi confermata dalle più lucide ricostruzioni letterarie, e che riflette senza alcuna ombra l'atteggiamento militante assunto da Binni nel campo della letteratura italiana del Novecento. Quello di Binni è un Novecento che si può sostanzialmente dividere in due grandi fasi. La prima prende le mosse da Pascoli e d'Annunzio e arriva a crepuscolari e futuristi: solo quest'area può rivendicare legittimamente la categoria critica di decadentismo. A partire da Saba, Ungaretti, Montale, «La Voce» inizia un Novecento più maturo, eticamente votato ad una fiera protesta contro gli eccessi retorici e contro le facili consolazioni: è un Novecento brevissimo però che si esaurisce intorno alla metà degli anni Cinquanta per i motivi già detti. Dopo questa data – sembra sostenere Binni – non vale la pena seguire le evoluzioni del secolo e giova piuttosto lasciare spazio agli studi su Carducci, Alfieri, Leopardi: quelli, senz'altro, del miglior Binni.

⁶⁷ Cfr. Id., *Poetica critica e storia letteraria*, Bari, Laterza, 1976 [I^a ed. 1963], pp. 67-69.

MARCO DONDERO
L'ULTIMO «LEOPARDI»*

La nuova collana di «Opere complete di Walter Binni», che grazie alla generosità della famiglia e del «Ponte» viene pubblicata sia in edizione a stampa sia in formato pdf liberamente scaricabile dal sito www.fondowalterbinni.it, si apre nel modo migliore con tutti i saggi binniani sul «poeta della *sua* vita», Giacomo Leopardi, raccolti in tre ampi volumi dedicati rispettivamente agli *Scritti 1934-1963*, *Scritti 1964-1967* e *Scritti 1969-1997*. La scelta di predisporre una edizione “genetica”, che segue le date di pubblicazione dei libri e dei singoli saggi, ci consente di seguire nel modo più agevole l'intero percorso critico binniano su Leopardi, ma anche di soffermarci su alcuni degli aspetti solitamente oggetto di minore attenzione (per quanto in realtà tutti notissimi) quali i momenti iniziale e conclusivo di quel percorso: la tesina di terzo anno presentata nel 1934 dal ventunenne Walter Binni presso la facoltà di Lettere dell'Università di Pisa, e *L'ultima lezione, sulla «Ginestra»* tenuta alla Sapienza di Roma nel 1993 in occasione dei festeggiamenti per i suoi ottanta anni.

Vorrei spendere qualche parola sulla tesina, *L'ultimo periodo della lirica leopardiana*¹, che lo stesso Binni più di una volta

* Pubblico qui, aggiungendo i riferimenti bibliografici, il testo della mia presentazione di W. Binni, *Leopardi*, 3 voll., Firenze, Il Ponte Editore-Fondo Walter Binni, 2014, pronunciata durante la giornata «Era il maggio odoroso. Il Leopardi di Binni, il Binni di Leopardi» (Alta Scuola dell'Università per Stranieri di Perugia, 20 maggio 2014).

¹ Pubblicata solo nel 2009, a cura di C. Biagioli, Perugia, Morlacchi-Fondo

rivendicò quale punto generativo di tutto il proprio lavoro di leopardista. Il contenuto, dal punto di vista delle linee guida del discorso critico non costituisce una novità per i lettori del volume del 1947 *La nuova poetica leopardiana*², che sarebbe stato composto proprio sulla falsariga del lavoro universitario: Binni individua nei «nuovi canti» successivi al *Pensiero dominante* «un tono unico e nettamente diverso da quello dei grandi idilli e di ogni altra poesia leopardiana precedente», un tono «vigoroso, eroico», tanto più sorprendente «in quanto che ci si arriva dalla poesia armonica» del periodo pisano-recanatese; un tono che esprime la personalità del «nuovo Leopardi», «non allontanata, distaccata nel sogno o nella ricordanza, ma impetuosamente protesa alla lotta con il presente»³. La novità dirompente di questa visione della poesia di Leopardi rispetto alle contemporanee interpretazioni (prima fra tutte quella crociana) incentrate sull'apprezzamento esclusivo del versante idillico venne immediatamente avvertita dai lettori più attenti della *Nuova poetica*, che compresero anche la necessità della «appassionata unilateralità» del volume (come ha scritto Luigi Blasucci⁴), la stessa unilateralità che si rinviene nell'*Ultimo periodo della lirica leopardiana*: per offrire una caratterizzazione ben definita del momento «eroico» dell'ultima poesia leopardiana Binni fu portato a svalutare i testi che a quel momento erano difficilmente riconducibili, dalle sepolcrali ai testi satirici al *Tramonto della luna*. Come ha sottolineato ancora Blasucci, naturalmente Binni fu il primo a rendersi conto di tale squilibrio, «rimediandovi» negli scritti dei decenni successivi, nei quali rese il giusto merito anche ai testi precedentemente mal considerati. Nonostante tali successive ricalibrature, il contenuto dell'interpretazione di questa «nuova poetica» rimane centrale non solo nell'interpretazione binniana ma nell'intero panorama critico novecentesco degli

Walter Binni; ora in *Leopardi* cit., vol. 1, pp. 13-75 (ne ho scritto una recensione nella rivista di Binni, «La Rassegna della letteratura italiana», CXVI, 2012, 1, da cui ricavo alcuni passi).

² Firenze, Sansoni; ora nel vol. 1, pp. 107-218.

³ *Introduzione a L'ultimo periodo della lirica leopardiana*, ivi, p. 13.

⁴ L. Blasucci, *La lezione leopardiana di Walter Binni*, in Id., *I tempi dei «Canti»*, Torino, Einaudi, 1996, ora anche in *Walter Binni 1913-1997*, a cura di L. Binni, «Il Ponte», LXVII, 2011, 7-8, pp. 29-38.

studi leopardiani, avendo determinato quella famosa «svolta del '47» (originata dalla concomitante pubblicazione del volume binniano e del saggio *Leopardi progressivo* di Cesare Luporini⁵) dalla quale ancor oggi non è possibile prescindere: si può infatti naturalmente discutere ad esempio sul grado di “progressismo” che si è disposti ad attribuire al pensiero leopardiano, o su alcuni singoli giudizi; ma il dato critico centrale dell’attribuzione di «valore» alla «nuova poetica» dei Canti fiorentino-napoletani è ormai definitivamente e concordemente acquisito.

Se dunque, come accennavo, dal punto di vista delle argomentazioni principali la tesina *L'ultimo periodo della lirica leopardiana* non contiene “rivelazioni” rispetto alla *Nuova poetica*, ciò non significa naturalmente che i due testi siano totalmente sovrapponibili. Senza nascondere gli indubitabili acquisti del volume piú maturo, su cui non è necessario insistere, la pubblicazione contestuale dei due testi in queste «Opere complete» ci offre la possibilità di soffermarci ancora piú agevolmente su alcuni aspetti propri del lavoro giovanile che non si ritroveranno negli scritti successivi: il piú interessante dei quali è probabilmente la presenza di una attenta analisi delle varianti apportate da Leopardi, nell’edizione Starita, ai testi precedenti il periodo della «nuova poetica», dalle patriottiche al *Sabato del villaggio*; un’analisi volta a dimostrare la padronanza della propria multiforme gamma stilistica dimostrata da Leopardi, dal momento che egli correggendo si rivela capace di «rimettersi entro l’ispirazione da cui sorse il canto che corregge e non vuole, ad esempio, portare l’accento eroico vigoroso della sua nuova poesia nel clima armonico degli idilli»⁶. L’uso da parte del giovanissimo Binni di una metodologia critica all’epoca assolutamente non scontata quale la variantistica (anche la metodologia inoltre, cosí come il contenuto di pensiero, evidentemente anti-crociana) costituisce una sorpresa, e si ritroverà solo in poche altre occasioni successive: ad esempio in una finissima analisi delle varianti testuali di *A Silvia*

⁵ C. Luporini, *Leopardi progressivo*, in Id., *Filosofi vecchi e nuovi*, Firenze, Sansoni, 1947; ora, nell’ultima ristampa, Roma, Editori Riuniti, 2006 (se ne può leggere una presentazione dell’edizione dell’80 nel vol. 3 di *Leopardi cit.*, *Il saggio di Luporini e la svolta leopardiana del '47* [1980], pp. 205-215).

⁶ *Leopardi cit.*, vol. 1, p. 61.

contenuta nelle *Lezioni leopardiane* tenute all'Università La Sapienza di Roma negli anni '64-67⁷.

Non è infatti l'ultimo dei motivi di interesse di una lettura "genetica" degli scritti binniani su Leopardi la possibilità di verificare quanto alcune delle caratteristiche dell'operare critico, e alcune delle tematiche, del Binni "maggiore" fossero già presenti e produttive nel critico da giovane. Fra le tematiche di maggior respiro ad esempio si è già a sufficienza sottolineata la precocissima definizione della «nuova poetica»; ma si può anche ricordare un elemento invece di ambito più limitato eppure assai interessante quale l'individuazione di un paragone fra i Canti napoletani e gli ultimi quartetti di Beethoven: un paragone che affiora per la prima volta proprio nel primo scritto leopardiano pubblicato da Binni, *Linea e momenti della poesia leopardiana*⁸, ritorna nella *Nuova poetica* del '47, quindi rimane per anni sottotraccia per riemergere infine nell'ultimo saggio dedicato da Binni a Leopardi, la bellissima *Ultima lezione, sulla «Ginestra»*: «E soprattutto di Beethoven penso sempre ai quartetti, da quello dell'op. 95 agli ultimi, che sono una prova inaudita e tale da non essere stata compresa che assai tardi. E io direi così che ciò vale anche nei confronti di quest'ultimo Leopardi»⁹ (è la stessa pagina in cui compare anche un interessantissimo accenno all'importanza della lettura degli *Ossi di seppia* ai fini della comprensione dell'ultima poetica di Leopardi: «esperienze a lui contemporanee, ma di tutt'altra area culturale o diversamente successive, ne agevolano la comprensione. Nel caso mio lo era certamente da tempo il grandissimo Hölderlin, lo era soprattutto il Montale degli *Ossi di seppia* [...] esperienze che furono ausilio essenziale a comprendere appunto l'ultima poetica leopardiana. Cioè meglio io avvertivo che questo degli ultimi canti leopardiani, in particolare della *Ginestra*, era un altro tipo di poesia rispetto a forme tradizionali e anticipava in qualche modo certe forme moderne più tardi emerse»).

⁷ Le *Lezioni leopardiane*, pubblicate sulla base di dispense universitarie nel 1994 a cura di N. Bellucci con la collaborazione di M. Dondero, Firenze, La Nuova Italia, costituiscono ora il vol. 2 del *Leopardi* cit.

⁸ In *Sviluppi delle celebrazioni marchigiane: uomini insigni del maceratese*, Macerata, Affede, 1935, pp. 77-97; ora nel vol. 1 di *Leopardi* cit., pp. 77-92.

⁹ Ivi, vol. 3, p. 279.

Avendo parlato della lezione del 1993 sulla *Ginestra* tenuta alla Sapienza, mi si consentirà una breve testimonianza personale: fu proprio in quell'occasione che ebbi l'opportunità di conoscere il professore, trascrivendo il testo della lezione, tenuta "a braccio", da una cassetta vhs; e ho poi avuto la fortuna di poter lavorare a contatto con Walter Binni in due occasioni: prima collaborando con Novella Bellucci alla curatela delle *Lezioni leopardiane*, pubblicate nel 1994, e poi curando i due volumi di *Studi alfieriani* usciti nel 1995¹⁰. Ho molti ricordi dei pomeriggi trascorsi nello studio del professore, nella bella casa romana affacciata su Villa Torlonia: si parlava approfonditamente dei volumi in preparazione, ma poi anche delle novità librarie, di cui Binni non aveva smesso di interessarsi, di politica (il funesto 1994 berlusconiano), e nei momenti migliori di memorie del suo passato: i colleghi e gli allievi dell'Università, l'esperienza dell'Assemblea Costituente, la sua Perugia. Credo non sia difficile comprendere l'emozione e il piacere provocati da quegli incontri in un giovane avviato agli studi letterari.

Ciò che mi preme però sottolineare, al di là della gratitudine per la lezione intellettuale e umana del professor Binni, è che io ho la piena convinzione che i suoi scritti siano ancora utili e fecondi per i lettori, nonostante i molti anni passati dalla pubblicazione di alcuni di essi (il primo risale, si è visto, ad ormai addirittura ottanta anni fa). Mi si concederà di fare ancora riferimento ad una esperienza personale, per dimostrare come tale convinzione sia da tempo fermamente assodata e le mie parole non costituiscano semplicemente un atto d'omaggio dettato dalla presente circostanza "celebrativa": nel 2008 ho approntato per un sito internet del Ministero dei beni culturali un "ritratto" monografico leopardiano¹¹; la natura stessa del prodotto informatico prevedeva l'assenza di note, ed un uso assai parco dei riferimenti bibliografici all'interno dei testi: ebbene, posso notare a posteriori come l'unico nome di critico novecentesco che mi

¹⁰ W. Binni, *Studi alfieriani*, a cura di M. Dondero, 2 voll., Modena, Mucchi, 1995.

¹¹ *Giacomo Leopardi*, in «Viaggi nel testo – Classici della letteratura italiana» (progetto diretto da A. Quondam, visitabile all'indirizzo www.interculturale.it/opencms/directories/ViaggiNelTesto/leopardi/index.html).

sia stato impossibile pretermettere sia proprio quello di Walter Binni. I riferimenti ai lavori binniani furono precisamente due: il primo relativo alla nozione di «nuova poetica» (su cui mi sono già soffermato a sufficienza); il secondo relativo al valore di vera e propria opera letteraria che Binni riconobbe alla lettera leopardiana sulla visita alla tomba del Tasso, spedita al fratello Carlo da Roma il 20 febbraio 1823, «momento eccezionale di tensione umana e poetica», «unico capolavoro romano del Leopardi»¹². I due riferimenti rimandano a modalità dell'operare critico binniano tra loro apparentemente agli antipodi: da una parte la riconsiderazione "rivoluzionaria" di un intero periodo della lirica leopardiana, dall'altra l'analisi ravvicinata e l'individuazione della bellezza di un singolo testo. Ma a ben guardare credo che a connettere questi due modi di fare critica vi sia un tratto distintivo: la capacità di Walter Binni di riconoscere – e rendere poi evidente anche ai suoi lettori – la qualità letteraria dei testi dove gli altri prima di lui non erano stati in grado di vederla.

Questa capacità del critico (di ogni grande critico) di vedere "più" e "meglio" degli altri è certamente favorita dai Fati, e rappresenta un dono. Ma altrettanto certamente, nel caso di Binni (e credo di ogni grande critico) essa è solo un pre-requisito, che per avverarsi compiutamente in un giudizio deve contare su solide fondamenta metodologiche e soprattutto su un duro lavoro preparatorio – per quanto mai esibito. In altre parole, il giudizio di valore, che spesso nella scrittura binniana può apparire fulmineo e quasi rbdomantico, è in realtà il risultato di uno studio lungo e appassionato: se ne può trovare una prova in queste «Opere complete» quando si confrontino le *Lezioni leopardiane* degli anni '64-67 e il saggio *Leopardi poeta delle generose illusioni e dell'eroica persuasione*¹³, che delle lezioni costituisce una rielaborazione: nelle lezioni, a fini didattici, vengono esplicitati tutti quei "passaggi" argomentativi relativi alla ricostruzione storico-biografica, alla lettura ravvicinata dei testi, all'analisi linguistica e stilistica, all'in-

¹² Nel saggio *La lettera del 20 febbraio 1823* (1963), ora in *Leopardi* cit., vol. 1, pp. 375-384 (le citazioni dalle pp. 377 e 382).

¹³ Introduzione a G. Leopardi, *Tutte le opere*, a cura di W. Binni con la collaborazione di E. Ghidetti, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1969, poi ripubblicato col titolo *La protesta di Leopardi* nel volume omonimo, ivi, 1973; ora nel vol. 3 di *Leopardi* cit., pp. 7-162.

dividuaione dei nodi fondamentali del pensiero del Leopardi, che nel saggio risultano vertiginosamente compendiate (la scelta della sintesi risulta palese dal semplice conteggio del numero di pagine: 451 quelle delle lezioni, che si arrestano al *Canto notturno*, 133 quelle corrispondenti del saggio).

Per quanto riguarda il metodo critico attraverso il quale Binni ha costruito i propri lavori (la nozione di «poetica», che compare già nel titolo del suo primo libro¹⁴ e si affina poi nel tempo), non posso fare di meglio se non rimandare innanzitutto al suo volume metodologico, *Poetica, critica e storia letteraria*¹⁵, e poi a due belle miscellanee che illustrano la sua figura di studioso e maestro¹⁶. In questa occasione desidero solo soffermarmi brevemente su tre elementi che ritengo siano importanti per la critica di Binni, e in particolare per i suoi studi leopardiani: il primo è la sua profonda conoscenza dei testi poetici del Settecento e dell'Ottocento, lungamente letti e meditati (ancora, ma sarà l'ultima, una testimonianza personale: il professor Binni conosceva – e citava nei suoi scritti – a memoria i più importanti lirici italiani settecenteschi, dei quali era ricchissima la sua splendida biblioteca, ora conservata per sua volontà nella Biblioteca Comunale Augusta di Perugia); tale conoscenza appassionata della poesia innerva alcune delle pagine più belle degli studi leopardiani di Binni, per culminare a mio modo di vedere nel saggio non a caso famoso su *Leopardi e la poesia del secondo Settecento*¹⁷, ancora vivo e penetrante perché capace di *selezionare* le esemplificazioni, lontano da una vecchia concezione “fontistica” e tanto più utile di talune ricerche contemporanee che, grazie esclusivamente all'ausilio degli strumenti informatici, accumulano intorno all'opera leopardiana riferimenti poetici e letterari senza ricavarne alcun acquisto in termini di conoscenza.

L'accenno a questo saggio mi permette di introdurre il secondo

¹⁴ W. Binni, *La poetica del decadentismo italiano*, Firenze, Sansoni, 1936.

¹⁵ Bari, Laterza, 1963; ora con moltissime aggiunte (*e altri scritti di metodologia*) Firenze, Le Lettere, 1993.

¹⁶ *Poetica e metodo storico-critico nell'opera di Walter Binni*, a cura di M. Costanzo, E. Ghidetti, G. Savarese, C. Varese, Roma, Bonacci, 1985; e *Walter Binni 1913-1997* cit.

¹⁷ Pubblicato nel 1962, si legge ora nel vol. 1 del *Leopardi* cit., pp. 311-370.

elemento che contraddistingue la critica di Binni (come, credo, di ogni grande studioso), e cioè la sua capacità di padroneggiare diverse metodologie, utilizzandole di volta in volta in ragione del testo da analizzare. Sebbene ogni suo volume sia più in generale improntato ad uno «storicismo dinamico, aperto»¹⁸ che mira, grazie allo studio della «poetica», alla ricostruzione integrale della personalità degli scrittori, Binni ha dimostrato più volte di essere abilissimo nell'uso di metodi più "tecnici": tra i quali (oltre alla già ricordata analisi variantistica, sperimentata nell'*Ultimo periodo della lirica leopardiana* e nelle *Lezioni leopardiane*, e all'analisi linguistica e stilistica, ancora nelle *Lezioni leopardiane* – metodi di analisi utilizzati invece con grande parsimonia nella *Nuova poetica* e nella *Protesta*) proprio la comparatistica, di cui si trovano esempi egregi, oltre che in *Leopardi e la poesia del secondo Settecento*, nelle belle pagine sugli alfierismi delle *Lezioni leopardiane*, o nel saggio *Il periodo romano dell'Alfieri e la «Merope»*¹⁹, dove lo studio delle relazioni fra la *Merope* alfieriana e quelle di Scipione Maffei e di Voltaire, lungi dal rifarsi al precedente "fontistico" del «metodo storico», «male impostato come ricerca assurda di uno sviluppo del "soggetto" da parte di molti poeti e come valutazione comparativa di opere così diverse», «astratto paragone di valore», viene rivendicato invece «in funzione dello studio di un momento della poetica alfieriana»²⁰ (sono parole che prefigurano, con trentacinque anni di anticipo, il *caveat* espresso dal più grande comparatista italiano, Francesco Orlando, nel suo libro *L'intimità e la storia*: «Il sospetto comincia dove il passaggio continuo ad altri testi, pur illuminando la tradizione che li determina e ne è determinata, non lascia spiraglio ad accrescimenti di comprensione di ciascun testo nella sua individualità»²¹).

Il terzo elemento, infine, che credo caratterizzi la critica binniana è la scelta di studiare per lo più autori "simpatetici", tanto

¹⁸ Così il proprio metodo viene definito da Binni in due fogli di appunti intitolati *Quasi una biografia*, lasciati sul suo tavolo di lavoro pochi giorni prima della morte e pubblicati dal figlio Lanfranco in apertura di *Walter Binni 1913-1997* cit., pp. 5-6.

¹⁹ Pubblicato nel 1963, ora in W. Binni, *Studi alfieriani* cit., I, pp. 74-109.

²⁰ Ivi, pp. 92-93, n. 26.

²¹ F. Orlando, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Torino, Einaudi, 1998, p. 7.

nel temperamento malinconico quanto nella tensione verso l'“eroismo”: da Michelangelo ad Alfieri e Leopardi (una scelta comunque non esclusiva – si pensi al Monti *poeta del consenso*²² – e che non comporta mai una “sovrapposizione” del critico all'autore). Varie testimonianze al proposito sono rintracciabili, oltre che nei saggi stessi, nelle partecipate introduzioni ai suoi volumi, in particolare quelle stese negli ultimi anni della sua vita, nelle quali Binni volentieri indulge a rievocazioni autobiografiche: così è ad esempio nella *Premessa* del 1994 agli *Studi alfieriani*, dove si legge: «Alfieri, che è stato per me (certo dopo il Leopardi) non solo uno dei più alti poeti della nostra tradizione moderna, ma anche uno dei più congeniali alla mia stessa anticonformistica prospettiva umana, letteraria, etico-civile (anche se diversamente orientata dal punto di vista sociale). [...] Proprio nelle tragiche vicende di quegli anni della dittatura e della guerra fascista [...] come in un impeto, lessi e rilessi tutta l'opera alfieriana e scrissi nell'inverno '40-41 il volumetto *Vita interiore dell'Alfieri* [...] un libro certo troppo “eloquente”, ma vivo e significativo storicamente e personalmente per me (ripeto, nel periodo della guerra, della dittatura alleata con la monarchia e con la chiesa e della letteratura come frutto di conformismo e di disimpegno)»²³; così è anche nella *Premessa*, sempre del 1994, alle *Lezioni leopardiane*, in cui la consonanza intellettuale e addirittura sentimentale col «poeta della *sua* vita» viene fatta risalire all'adolescenza: «in quegli anni Leopardi fu il maestro essenziale della mia formazione. Proprio verso i quattordici-quindici anni la prospettiva atea e materialistica del grande poeta alimentò e sorresse la mia crescente incredulità [...]. C'era in me una radice di disposizione a una consonanza di fondo con le posizioni leopardiane. E tale consonanza, sviluppatasi nella mia indole malinconica e pessimista, si nutrì della crescente lettura dei *Canti* e delle *Operette morali* durante la mia adolescenza»²⁴.

²²W. Binni, *Monti: poeta del consenso*, Firenze, Sansoni, 1981.

²³Id., *Premessa a Studi alfieriani* cit., I, pp. 7-8.

²⁴Id., *Premessa a Lezioni leopardiane* cit., p. 9.

SANDRO GENTILI

IN CONCLUSIONE

Non desta sorpresa che la congiunzione nel titolo del convegno della categoria metodologica, che per tale voleva essere intesa, di 'storicismo' al nome di Binni abbia indotto i relatori al confronto preliminare con il concetto di 'poetica', elaborato dallo studioso perugino nel corso di mezzo secolo di attività critico-letteraria e di connessa, anche se spesso dissimulata nel più diretto impegno interpretativo, riflessione teorica. Elaborazione che prese l'avvio negli anni trenta, nel contesto culturale della Normale di Pisa, allorché la lezione autonoma, e però concomitante nell'allievo, esercitata dai maestri Attilio Momigliano e Luigi Russo fu integrata dalla costellazione di autori e testi che segnarono quella stagione e in particolare quel luogo: Cantimori, Barbi, Pasquali, Capitini e, a distanza ma immanente, il Croce dell'autoriforma estetica di *La poesia*. La sintesi delle diversità, fin dalla giovinezza caratteristica della personalità di Binni, ebbe modo di realizzarsi appunto nella prima definizione dell'idea di 'poetica' e nella sua immediata applicazione storiografica, premessa allo sviluppo e alla chiarificazione, nel corso dei decenni successivi, di «un concetto di storia dialettica e integrale» alternativo al monografismo neoidealistico e soprattutto alla sua meccanica pronuncia scolastica; ovvero, con parole fatte proprie da Garin: «storicità sociale dell'opera d'arte, storicità del linguaggio e dello stile». Raul Mordenti ha aperto in quest'ottica i lavori del convegno di Perugia e Romano Luperini ha subito di seguito fatto presente, dando conto di quel che è vivo e quel che è morto della *Poetica*

del Decadentismo, che il libro d'esordio non fu ancora in grado di garantire un'interpretazione storica complessiva, che fosse anche sociale e civile e per la quale si sarebbe dovuto attendere il secondo dopoguerra e negli anni sessanta la sistemazione teorica resa definitiva in *Poetica, critica e storia letteraria*: un testo quest'ultimo, ebbe a scrivermi Umberto Carpi, «più complesso di quanto allora sembrò, veri conti con gli anni 40 e 50». Di qui, secondo Luperini, da una parte la persistente validità della *Poetica del Decadentismo* quale «capitolo di storia della cultura letteraria italiana» e prima definizione di un'epoca autonoma, con una proposta di periodizzazione a tutt'oggi convincente fino almeno alla soglia delle avanguardie, di cui il giovanissimo autore, e siamo all'altra parte e cioè l'iniziale renitenza a misurarsi in letteratura con l'ambito socio-civile, non seppe percepire la valenza di rottura.

La storicizzazione del testo, che non fosse retrocessione al modello erudito invalso per l'ancor recente egemonia della 'scuola storica' e che non comportasse mutilazione della singola personalità poetica, fu compito generazionale, della generazione educata da Croce: sta a dimostrarlo, l'anno stesso della *Poetica del Decadentismo, Autonomia ed eteronomia dell'arte* di Luciano Anceschi (oggetto non per nulla di una recensione di Binni), ma sulla base di altro retroterra filosofico, che attraverso il maestro Antonio Banfi faceva capo a Simmel e Husserl. Anceschi si concentra però, rispetto a Banfi, sull'oggetto estetico, secondo la fondamentale duplice modalità regolativa dell'intera sua attività di studioso: orizzonte della comprensione e orizzonte delle scelte (al libro citato si accompagnò l'antologia della 'poesia pura' *Lirici nuovi*, così come in seguito alla fondazione del «verri» e alla promozione dei Novissimi *Orizzonte della poesia*). Teoria e ricognizione storiografica da una parte, atto critico dall'altra: Fausto Curi ha seguito nella sua relazione le tappe fondamentali del percorso di Anceschi, parallelo perché condotto sul versante fenomenologico, ma infine solidale, nella risposta alla domanda comune del proprio tempo, con quello di Binni. Enza Biagini, a sua volta, ha centrato la prima parte del suo intervento sul tema della legittimazione dell'ingresso della storia "nella" letteratura, riconoscendo la funzionalità del concetto di 'poetica' «nel suo carattere di pensiero intrinseco alla natura dell'arte»: un concetto particolarmente fecondo per i teorici della letteratura, che,

accanto all'accezione personale e storica, «tendono a considerare secondo un arco di continuità la poetica aristotelica – diventata per i formalisti, vecchi e nuovi, sinonimo di teoria». L'impostazione di Russo, di Binni e della sua scuola, impostazione particolarmente italiana, ha dunque agito per decenni a contatto di teorie e metodologie di storicizzazione variabili: ed è stato uno degli obiettivi del convegno dar conto della validità del modello specifico in relazione a sviluppi teorico-metodologici eteronomi, se, per fare l'esempio più probante, il neostoricismo nordamericano attualmente soppianta il termine e la funzione della 'poetica' con altre modalità di «porre nessi e rapporti tra letteratura e cultura» (ed è stato l'oggetto della seconda parte della relazione, *la letteratura nella Storia*).

Collocati in questa pluralità sincronica e diacronica di prospettive, l'impresa giovanile della *Poetica del Decadentismo italiano* e il modello metodologico, che ne determina la struttura interna, assumono il significato storico loro pertinente, di uno dei dati che segnano in profondità la cultura italiana degli anni trenta e la aprono a un dibattito che sarà nei decenni successivi sovranazionale. Si aggiunga, a completare il quadro, che nel libro del 1936 la posizione etico-culturale del critico in formazione non ebbe riluttanza a manifestarsi senza reticenze, nella forma, tutt'altro che incline allo spirito dei tempi, di «reazione al dannunzianesimo imperante e in qualche modo degradato» e dunque nell'auspicio di un Novecento altro da quello che si era annunciato ed era in corso, un Novecento armonico, equilibrato, decente, per via di attenzione alla realtà e di moralità, di serietà e passione costruttiva e perciò antiframegmentista e antiavanguardista: con privilegio di un suo percorso laterale, che muovendo dal crepuscolarismo e dal vocianesimo nordico, si era poi andato attuando, placati gli ardori dell'anteguerra, nei modi composti e un po' algidi della «Ronda», nella prosa ordinata e dotta dei Pancrazi, Cecchi, Baldini e nella poesia di Saba e Ungaretti, in cui si perpetuava il canto di una tradizione nazionale che nei secoli si era fatta europea. In quest'ultimo caso sarà il confronto con Montale, ma negli anni sessanta, un Montale sottoposto all'infusione di cospicue dosi di leopardismo, a immettere elementi di drammaticità nel panorama letterario novecentesco (così descritto nella relazione di Massimiliano Tortora), fino ad allora

troppo incline a proiettare le proprie inquietudini e tensione sui 'maggiori' del più congeniale Ottocento.

L'impresa giovanile della *Poetica* acquista così un valore ulteriore, messo in luce da Enrico Ghidetti, di fondamentale confronto con la modernità da parte dell'intellettuale che brucia le tappe del proprio apprendistato e si misura, in senso bi- e non mono-direzionale, con i propri maestri: si trattò di intendere appunto «quella grande “fabbrica del vuoto” del decadentismo alla quale Croce, fin dall'inizio del secolo, aveva decisamente negato dignità culturale, morale e spazio storiografico, chiudendo così o illudendosi di chiudere la porta a una modernità che non poteva o non voleva comprendere». La nozione di 'poetica', la via binniana alla storicità della poesia, nacque dunque da un'istanza militante, in un libro «che appare a un crocevia dove ricerca storico-letteraria e proposta metodologica sono frutto di quella tensione storico-morale che attraversa tutta l'opera di Binni». Di un tale atteggiamento, di un tale circolo di spinte infine positivamente concomitanti, hanno dato conferma altre relazioni del convegno: ciò è risultato vero, ad esempio, per lo studioso dell'Ariosto, attivo per un quarantennio, che muove crocianamente dalla ricerca della formula definitoria sintetica e didattica e la trova nel «ritmo vitale», a suo modo drammatizzazione dell'Armonia descritta mirabilmente dal filosofo napoletano, ma procede poi per estensione, riconducendo «sempre più il poema entro quell'ambito storico – appannaggio della poetica – mediante il quale si precisano e si chiariscono i modi della “commutazione” di una grande esperienza e tensione umana in grande poesia» (Anna Rita Rati, che riconosce tutt'altro che convenzionalmente il vertice qualitativo dell'iter critico nella relazione congressuale del 1974 su *Lettere e Satire*). Lo storico dell'Arcadia mostra a sua volta l'origine didattica e didascalica dei propri studi (un abito in quel periodo felicemente e non esclusivamente binniano, prodotto di un modello di insegnamento universitario che oggi appare per nostra disgrazia remoto) nella capacità prospettica di ricostruzione di una tradizione culturale e nella segnalazione puntuale delle emergenze della poesia nel secolo per giudizio vulgato impoetico; mentre l'attenzione per le vicende degli intellettuali e per la geografia della letteratura in un progetto di forte contestualizzazione gli permette di vedere nella lunga vita

dell'Accademia, nella sua rete di articolazioni e nell'attrito con esperienze coeve, gli aspetti profondi della «fondazione del moderno» e della «nascita della coscienza europea contemporanea» (Annalisa Nacinovich, i cui rilievi sono tanto più probanti, perché detti nella consapevolezza dei mutati modi e fini della lettura attuale del fenomeno arcadico). Il più ravvicinato contatto con Carducci, giusto al limite cronologico del libro d'esordio, è condotto infine sulla negazione di uno storicismo rigido, che uniformasse all'involutione ideologica l'involutione poetica, e nella volontà di un ritratto globale (del lirico, del critico e del poeta), che determinò l'incontro/scontro con la saggistica del secondo dopoguerra, specialmente di area marxista. Anche una volta, però, senza pericoli di dispersione: di nuovo centrale è il compito dell'individuazione del nucleo poetico essenziale, impostato sull'antitesi vita/morte, che consente allo studioso l'alta valutazione delle nuove forme di intimità e di rappresentazione di figure e paesaggi congeniali. L'esigenza dell'interpretazione unitaria della personalità, nel caso specifico di Carducci, è confermata e *contrario* dalle riserve sul critico, renitente a proporre contributi d'insieme che ricostruissero compiutamente lo svolgimento dell'opera complessiva di un autore (così William Spaggiari).

Il convegno di Perugia avrebbe dovuto essere concluso dalla presentazione dei tre tomi del primo volume, dedicato agli scritti su Leopardi, delle "Opere complete di Walter Binni". Un ritardo editoriale comprensibilissimo, stante l'entità dell'impresa, fece sì che l'iniziativa fosse posticipata di qualche mese e il compito mandato assolto per iniziativa precipua di Floriana Calitti e di Lidia Costamagna, dell'Università per Stranieri del capoluogo umbro, che affidarono la relazione descrittiva della raccolta, accolta in questi Atti perché loro parte integrante, a Marco Dondero. Fin dal momento in cui Lanfranco Binni mi diede notizia del progetto editoriale ebbe a dirgli che a tale progetto e all'avvio della sua realizzazione sarebbe stata principalmente raccomandata la rilevanza del centenario che ci apprestavamo a celebrare con il convegno. I tre tomi degli scritti su Leopardi confermano la previsione invero ovvia: capitolo imprescindibile della fortuna critica del grande poeta, e lo sapevamo, ma insieme, per la disposizione in sequenza cronologica del corpus, capitolo di storia della cultura del Novecento, tanto e tale fu l'investimento di

Binni su Leopardi e l'impatto di questa lettura, così intimamente persuasa da essere ostinatamente riproposta uguale e diversa per un quarantennio, sulla cultura e sulla società italiana, in particolare e pour cause del secondo dopoguerra e dello scorcio degli anni sessanta, in un dibattito che faustamente travalicò l'ambito disciplinare e fu letterario quanto ideologico e politico (il classicismo, la poesia 'filosofica', l'idea di progresso, il liberalismo, la democrazia, le sorti nazionali perennemente grame del materialismo...) ed ebbe interlocutori eterogenei, ostili non meno che consenzienti, mai neutrali. Nel convegno perugino, e fu la sua ragion d'essere anche rispetto a iniziative precedenti sullo stesso tema, si incontrarono e dialogarono varie generazioni: gli allievi diretti di Binni, studiosi già pervenuti alla piena maturità, giovani appena usciti dal dottorato di ricerca e studenti del Dipartimento di Lettere, presenti in numero sorprendentemente alto; l'edizione in oggetto avrà senza dubbio per interlocutori precipui questi ultimi, in una stagione incerta, a dir benevolmente, per l'immediato futuro della critica letteraria: la lezione di dedizione quotidiana alla grande poesia come strumento di comprensione della realtà e di promozione dei valori più nobili dell'uomo, in prima sede la pronuncia intrepida della verità, che Binni ha offerto nell'arco di mezzo secolo, varrà loro come premessa alle scelte di campo, non solo letterarie, e ottima compagnia nel lavoro della scuola e dell'università.

Indice dei nomi

- Accame Bobbio Aurelia, 144n
Adorno Theodor, 27
Alatri Paolo, 119
Alfieri Vittorio, 21, 88, 90, 109, 151, 153, 163
Alhaique Pettinelli Rosanna, 11, 15n, 79n, 83n, 91 e n, 92n, 93n, 94n
Alighieri Dante, 7, 104
Althusser Louis, 36, 59
Ambrosini Luigi, 86 e n, 87 e n
Anceschi Luciano, 25, 38, 40, 51, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 166
Ankersmit Franklin Rudolf, 66
Arganese Giovanni, 57n
Ariosto Ludovico, 15, 16, 22, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 104, 168
Aristarco Guido, 20
Aristotele, 33, 46
Asor Rosa Alberto, 57n, 112n
Atzeni Sergio, 34n
Augé Marc, 47n, 53
Austin John Langshaw, 34
Averani Giuseppe, 103
- Bacchelli Riccardo, 92n
Baldacci Luigi, 110n, 124n
Baldassarri Guido, 91n
Baldelli Ignazio, 21
Baldensperger Fernand, 36
Baldini Antonio, 145, 147, 148, 152, 167
Balestrini Nanni, 77
Banfi Antonio, 67, 68, 69, 70, 71, 166
Baragetti Stefania, 105n
Baratto Mario, 10
Barbi Michele, 14, 15, 165
Barthes Roland, 65
- Bartok Bela, 9
Basso Lelio, 20
Baudelaire Charles, 59, 76, 117
Beethoven Ludwig van, 9, 158
Bellini Lorenzo, 103
Bellucci Novella, 158n, 159
Benedetto Luigi Foscolo, 12, 13, 14
Bénichou Paul, 36
Benjamin Walter, 23, 27, 59, 60n, 78
Benveniste Émile, 34 e n, 47
Berlin Isahia, 131, 132n, 133, 134
Biagini Enza, 166
Biagini Mario, 121n
Biagioli Chiara, 10n, 11, 19n, 89n, 110n, 130n, 155n
Bigi Emilio, 10
Binni Francesco, 110n
Binni Lanfranco, 9 e n, 10, 11n, 13, 19n, 21n, 110n, 114n, 120n, 156n, 162n, 169
Blasucci Luigi, 10, 156 e n
Bloom Harold, 41
Boine Giovanni, 134, 150n
Boitani Pietro, 57 e n
Boito Arrigo, 143
Bolelli Tristano, 12
Borges Jorge Luis, 55n
Boschetti Anna, 32n
Bottaro Emanuele, 32n
Bourdieu Pierre, 32n, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48
Bracco Fabrizio, 8
Branca Vittore, 10
Brancati Vitaliano, 147
Brecht Bertolt, 9
Bresciani Antonio, 134
Bruyère Jean de La, 44
Bulifon Antonio, 104
Buonaiuti Ernesto, 146n
Buonarroti Michelangelo, 163

- Burckhardt Jacob, 85n
 Burke Edmund, 76
 Burri Alberto, 9
 Buzzati Dino, 147
- Cadiot Pierre, 34n
 Calitti Floriana, 169
 Caloprese Gregorio, 104 e n
 Calvino Italo, 55n
 Campana Dino, 74
 Cantimori Delio, 14, 165
 Capitini Aldo, 8, 10, 11, 14, 20, 79, 111, 112, 113, 114, 115 e n, 127, 165
 Carducci Dante, 117
 Carducci Giosue, 21, 27, 35n, 86, 88, 90, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 153, 169
 Caretti Lanfranco, 91, 94n, 95n, 110n
 Carpi Umberto, 9n, 11, 13n, 17 e n, 18, 124, 126 e n, 128n, 166
 Cassirer Ernst, 67
 Cassola Carlo, 20
 Castelli Gian Paolo, 53n
 Cecchi Emilio, 120n, 145, 146, 147, 148, 152, 167
 Cecchi Ottavio, 13n, 126n
 Cernicchi Andrea, 8
 Ceserani Remo, 32n, 36n, 110n, 124n
 Ceva Tommaso, 106n
 Chabod Federico, 119
 Chiarini Giuseppe, 121
 Chiavacci Gaetano, 144 e n
 Colombo Cristoforo, 59, 62, 63
 Contessi Pier Luigi, 38n
 Contini Gianfranco, 18, 85n, 127, 135
 Corazzini Sergio, 75
 Corsini Filippo, 103
 Corti Maria, 18
 Costamagna Lidia, 169
 Costanzo Mario, 10n, 89n, 114n, 139n, 161n
 Crescimbeni Giovan Mario, 104, 105, 107
 Crispi Francesco, 110, 120
 Cristofori Piva Carolina, 118
- Croce Benedetto, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 24, 33n, 35n, 36 e n, 37 e n, 46, 67, 70, 76, 80 e n, 87n, 89, 91, 95, 97 e n, 100, 102, 112, 113, 126, 127, 129, 130, 139, 141, 165, 166, 168
 Culler Jonathan, 53 e n, 54 e n
 Cupellaro Marco, 57n
 Curi Fausto, 166
- Dami Roberto, 57n, 62n, 63 e n, 64, 65n
 D'Annunzio Gabriele, 21, 26, 27, 28, 74, 131, 135, 139 e n, 140, 141, 142, 143, 153
 D'Arzo Silvio, 147
 Debenedetti Giacomo, 29, 146 e n
 Debenedetti Santorre, 86, 91
 De Certeau Michel, 34n, 61, 62n
 De Federicis Lidia, 33n, 57n
 Delsaut Yvette, 42
 De Robertis Giuseppe, 89
 Derrida Jacques, 36, 65
 De Sanctis Francesco, 7, 24, 36, 37 e n, 86 e n, 90 e n, 109
 De Veris Gabriele, 8
 Dewey John, 20
 Dilthey Wilhelm, 126
 Dionisotti Carlo, 102 e n
 Donato Maria Pia, 104n
 Dondero Marco, 117n, 158n, 159n, 169
 Duby Georges, 57n
 Durkheim Emile, 42
- Eco Umberto, 55n
 Eliot Thomas Stearns, 77, 78
- Facioni Silvano, 34n
 Fagnani Arese Antonietta, 117
 Falco Giorgio, 12
 Farinelli Franco, 66 e n
 Felici Lucio, 113n, 114n, 120n
 Feo Michele, 10, 11n
 Ferrara degli Uberti Giovanni, 132n
 Ferroni Giulio, 110n, 137n, 144n
 Filicaia Vincenzo, 103, 105

- Flabbi Lorenzo, 53n
 Flaubert Gustave, 42, 44, 45
 Flora Francesco, 139
 Fogazzaro Antonio, 26, 28, 135
 Formenti Carlo, 36n
 Fortunati Vita, 33n, 36n, 57n, 60n
 Foscolo Ugo, 21, 37n, 86, 88 e n, 89, 109, 117, 121, 122n, 151
 Foucault Michel, 36, 40, 47 e n, 49, 53, 59, 64
 Franchi Raffaello, 147 e n
 Franci Giovanna, 33n, 36n, 57n, 60n
 Freud Sigmund, 36, 37n, 42, 68, 146n
 Frugoni Arsenio, 12
 Fubini Mario, 10, 17, 18, 88n, 110n, 124 e n, 130
- Gadda Carlo Emilio, 147, 148
 Galasso Giuseppe, 36n, 97n
 Gallagher Catherine, 36
 Gargiulo Alfredo, 139
 Garin Eugenio, 10 e n, 14 e n, 15, 16, 17 e n, 89 e n, 92n, 116, 165
 Geertz Clifford, 66 e n
 Genette Gérard, 34n
 Gentile Giovanni, 27, 67, 128
 Gentili Sandro, 8
 Getto Giovanni, 35, 92n
 Ghidetti Enrico, 10n, 11, 13n, 35 e n, 89n, 114n, 126n, 128n, 130n, 139n, 160n, 161n, 168
 Gibellini Pietro, 112n
 Ginzburg Carlo, 57n
 Gioberti Vincenzo, 86
 Giordani Pietro, 117
 Giuliani Alfredo, 77
 Giuliani Lorella, 114n
 Giusti Giuseppe, 120
 Godard Luigi, 102n
 Goldmann Lucien, 44
 Goldoni Carlo, 21
 Gourfinkel Nina, 35 e n
 Gozzano Guido, 141, 142 e n, 143, 145, 148, 150
 Gramsci Antonio, 7, 36, 59, 112
 Grana Gianni, 25n
- Gravina Gian Vincenzo, 90, 103, 104, 105n, 106n
 Greenblatt Stephen J., 32n, 36, 57, 58, 59, 60, 61
 Guglielmi Marina, 53n
 Guidi Alessandro, 105
- Hamburger Käte, 34 e n
 Hardy Henry, 132n
 Hartog François, 56
 Hauser Arnold, 18
 Hazard Paul, 36
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich, 36, 37n, 65n
 Heidegger Martin, 36, 68
 Heine Heinrich, 117
 Herder Johann Gottfried, 36
 Hölderlin Friedrich, 117, 158
 Hugo Victor, 113
 Husserl Edmund, 67, 68, 69, 70, 71, 166
- Jahier Piero, 134
 Jakobson Roman, 65, 66, 74
 Jameson Fredric, 36
- Kant Immanuel, 76
 Klopstock Friedrich Gottlieb, 118
 Kubrick Stanley, 10
- Le Goff Jacques, 58n
 Lemene Francesco de, 102
 Lemmi Adriano, 120
 Leone De Castris Arcangelo, 135n, 136n
 Leonio Vincenzo, 104
 Leopardi Carlo, 160
 Leopardi Giacomo, 7, 16, 21, 22, 37n, 75, 109, 117, 123, 151, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 169, 170
 Levi Carlo, 148
 Lévy-Strauss Claude, 42, 66
 Liu Alan, 36
 Lukács György, 37 e n, 44, 126 e n, 127 e n, 134
 Luperini Romano, 165, 166
 Luperini Cesare, 91 e n, 157 e n

- Luti Giorgio, 110
 Lyotard Jean-François, 36n
- Maffei Scipione, 162
 Magalotti Lorenzo, 103
 Magliabechi Antonio, 104
 Magris Claudio, 55n
 Maingueneau Dominique, 32 e n,
 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53
 Mallarmé Stéphane, 10, 76
 Manacorda Giuliano, 152n
 Manzoni Alessandro, 37n, 151
 Marangoni Matteo, 80
 Marchetti Alessandro, 103
 Martini Mario, 114n
 Marx Karl, 36, 37n, 65n
 Mastrofrancesco Lucia, 89n, 139n
 Mauss Marcel, 42
 Mazzini Giuseppe, 111n
 Meinecke Friedrich, 125
 Menzini Benedetto, 103, 104, 105
 Merleau-Ponty Maurice, 42
 Metastasio Pietro, 21, 90, 106 e n,
 107, 121 e n
 Michelstaedter Carlo, 10, 144 e n,
 150n
 Molière, 21
 Momigliano Attilio, 10, 11, 12, 13, 25,
 35n, 87 e n, 93, 127, 128, 135 e n, 165
 Montaigne Michel de, 59
 Montale Eugenio, 7, 21, 26, 74, 90,
 146v, 147 e n, 148, 149, 150, 151,
 152 e n, 153, 158, 167
 Monti Vincenzo, 113, 118, 122,
 123, 163
 Montrose Louis A., 33n, 36, 52 e n,
 56, 57 e n
 Moravia Alberto, 146n, 147
 Mordenti Raul, 165
 Mori Maurizio, 113n
 Muzzioli Francesco, 53n
- Nacinovich Annalisa, 169
 Natoli Glauco, 20
 Nietzsche Friedrich, 65n
 Noferi Adelia, 40
 Novalis, 76
- Omero, 104
 Omodeo Adolfo, 146n
 Orazio, 95
 Orlando Francesco, 162 e n
- Palmieri Enzo, 139n
 Pancrazi Pietro, 145, 147, 152, 167
 Papini Giovanni, 134
 Parini Giuseppe, 21, 88, 90, 109,
 119, 120, 121
 Pascoli Giovanni, 26, 27, 28, 74, 90,
 131, 135, 139, 141, 142, 143, 153
 Pasquali Giorgio, 10, 11, 12, 14, 15,
 165
 Pasquazi Silvio, 92n
 Pater Walter, 139n
 Pavarini Stefano, 110n
 Pea Enrico, 146, 147
 Pellizzari Achille, 114
 Pellizzi Camillo, 139n
 Perec Georges, 55n
 Petrini Domenico, 118
 Petroni Guglielmo, 137n
 Pietro Martire d'Angheria, 62, 63
 Pio XII, 115
 Pirandello Luigi, 28, 131, 146, 152
 Piromalli Antonio, 92n
 Pizzi Gioacchino, 102n
 Platen August von, 118
 Poe Edgar Allan, 76
 Ponte Giovanni, 80
 Popper Karl, 64
 Porta Antonio, 77
 Pound Ezra, 77, 78
 Praga Emilio, 143
 Pratolini Vasco, 20
 Prete Antonio, 40
 Prezzavento Paolo, 65n
 Prezzolini Giuseppe, 134, 143n, 144
 Prokofiev Sergei, 9
 Proust Marcel, 29
- Quondam Amedeo, 103n, 159n
- Rajna Pio, 86
 Ranieri Antonio, 117
 Rati Anna Rita, 168

- Redi Francesco, 103
 Rickert Heinrich, 126
 Ricoeur Paul, 65
 Rilke Rainer Maria, 82
 Rimbaud Arthur, 10, 76
 Rivière Marie Christine, 42
 Rolland Dominique, 47n
 Rousseau Jean Jacques, 62
 Russo Carlo Ferdinando, 12
 Russo Luigi, 7, 8, 10, 11, 13 e n, 14,
 15, 17, 19, 20, 21, 24, 35n, 79 e n, 82
 e n, 83, 88 e n, 112, 115 e n, 119, 128,
 129, 130 e n, 131 e n, 136n, 165, 167

 Saba Umberto, 149 e n, 150, 153, 167
 Saccenti Mario, 111n, 112n, 119n,
 124n
 Sainte-Beuve Charles Augustin de,
 11
 Salinari Carlo, 35n, 153
 Salvini Anton Maria, 103
 Salvini Marina, 112n
 Sanguineti Edoardo, 77
 Sapegno Natalino, 116, 118, 120n,
 123n, 130
 Savarese Gennaro, 10n, 89n, 114n,
 139n, 161n
 Scrivano Riccardo, 110n, 121n,
 123n
 Searle John, 34
 Segre Cesare, 79, 91
 Segre Umberto, 18, 79
 Serra Renato, 140
 Sessi Frediano, 62n
 Shaftesbury Antony Ashley Cooper,
 76
 Shakespeare William, 58, 80
 Sidney Philip, 76
 Simmel Georg, 67, 68, 166
 Slataper Scipio, 134
 Smorto Salvatore, 37
 Solmi Sergio, 135
 Spaggiari William, 169
 Stendhal, 62n
 Sterpos Marco, 111n, 119n
 Svevo Italo, 28, 29, 146 e n, 147, 152
 Syska Lamparska Rena A., 104n

 Taine Hippolyte, 44
 Tasso Torquato, 160
 Tavella Silvia, 66n
 Terracini Benvenuto, 12
 Thibaudet Albert, 44
 Timpanaro Sebastiano, 91 e n
 Todorov Tzvetan, 36, 62, 63
 Tortarolo Edoardo, 64n
 Tortora Massimiliano, 167
 Tozzi Federigo, 152
 Turchi Marcello, 25n, 124n

 Umberto I di Savoia, 110
 Ungaretti Giuseppe, 26, 74, 148,
 149, 152, 153, 167

 Valéry Paul, 82
 Valgimigli Manara, 111
 Van Tieghem Philippe, 35 e n
 Varese Claudio, 8, 10n, 24 e n,
 89n, 114n, 124n, 134 e n, 139n,
 161n
 Verlaine Paul, 10
 Vernant Jean Pierre, 57
 Vespucci Amerigo, 63
 Vico Giambattista, 36, 37n
 Viereck Peter, 134
 Vinciguerra Mario, 110n, 119, 120
 Viola Italo, 24n
 Vivanti Annie, 118
 Voltaire, 122, 162

 Warren Austin, 38n
 Weber Max, 42
 Weesr H. Aram, 36
 Wellek René, 38n
 Westphal Bertrand, 53n, 54, 55, 56,
 60n, 61
 White Hayden, 52, 57, 62, 63, 64,
 65 e n, 66
 Wilamowitz-Moellendorff Ulrich
 von, 67
 Williams Raymond, 57
 Windelband Wilhelm, 126
 Wölffin Heinrich, 67

 Zappi Giambattista Felice, 105

Finito di stampare
nel mese di agosto 2014
da Grafiche DIEMME
Bastia Umbra (PG)